

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

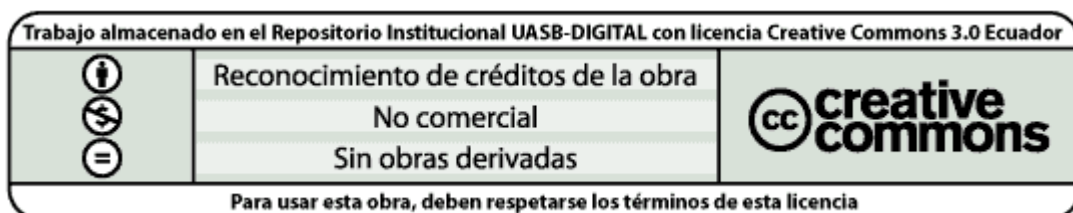
Mención en Artes y Estudios Visuales

Trude Sojka:

sobrevivencia, creación artística y resiliencia

Valeria López Álvaro

Quito, 2015



CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHOS DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo, Valeria López Álvaro, autora de la tesis titulada “*Trude Sojka: sobrevivencia, creación artística y resiliencia*” mediante el presente documento dejo constancia que esta obra es de mi exclusiva autoría y producción. Yo la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos a la obtención del título: *Magíster en Estudios de la Cultura, Mención en Artes y Estudios Visuales* en la Universidad Andina Simón Bolívar - Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar - Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad utilizar y difundir esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. (Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, así como usos en redes locales o en internet).
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamo por parte de terceros respecto a los derechos de autor de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a ellos y ante la Universidad.
3. En Quito, a 11 días del mes de marzo de 2016, entrego a la Secretaría General de la Universidad Andina Simón Bolívar Sede - Ecuador el ejemplar definitivo de mi disertación y una copia en formato digital.

Firma:

Valeria López Álvaro

Ci. 1721468260

**Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador**

Área de Letras

**Maestría en Estudios de la Cultura con mención en
Artes y Estudios Visuales**

**Trude Sojka:
sobrevivencia, creación artística y resiliencia**

Autora: Valeria López Álvaro

Tutor: Doctor Alex Schlenker

Quito, marzo 2016

RESUMEN / ABSTRACT

Esta investigación presenta a la lectora o lector una biografía de la artista checo-ecuatoriana Trude Sojka (1909 - 2007). En ésta se detalla cómo ella sobrevivió a la Segunda Guerra Mundial, a la Shoá y llegó a Ecuador en 1946.

Mediante el Estudio Visual de la producción de Sojka y el análisis transdisciplinario de seis obras, se caracteriza su proceso creativo y se muestra cómo -a través de éste y otros factores- ella pudo constituirse como una mujer resiliente.

DEDICATORIA

A la posibilidad de existir:

más allá de la duda
menos cómoda ante las injusticias,
más cerca de una misma
menos distante de otras personas.

A la vida que somos y soy:

al movimiento que nos permite transformar,
preguntar, caminar, aprender y paulatinamente
volver a confiar.

AGRADECIMIENTOS

A mi mamá, a mi papá, a mi hermana y a mi sobrina les agradezco profundamente por acompañarme con amor y solidaridad en las diferentes etapas de mi vida: este periodo de estudios fue uno más y si lo he culminado ha sido gracias a su apoyo y presencia.

A mis abuelos, abuelas, tías, tíos, primas, primos y familia en general ya que nos mantenemos unidos y formamos un clan de rebelión y risas. “Un clan” en el cual las intenciones de cambiar las desigualdades y tristezas se han convertido en proyectos de vida.

A mis docentes, compañeros y compañeras de clase: por cada conversación, referencias y debates. Gracias por formar un grupo vital, diverso y valiente. Agradezco, particularmente, a Melissa: por ser mi hermana durante la maestría, vivir juntas, despertarme en las mañanas y llegar a Quito para convertirse en parte de mi hogar. Mi gratitud también a Juan, Martina y José Antonio por hacer algunas fotografías de las obras y ayudarme en la edición de imágenes.

A mi director de tesis, Alex Schlenker le doy mis gracias por su lectura crítica y su disposición para colaborar en la conclusión de este proceso: sus aportes, libros, e investigaciones paralelas me ayudaron a pensar este trabajo más allá de mis límites.

Al sistema de becas de la Universidad Andina le agradezco por su respaldo económico y a Antonio Jaramillo y a Santiago Cevallos (lectores de mi investigación) por su labor de correcciones y sugerencias.

Finalmente, gracias inmensas a Ana Steinitz pues, sin ella, esta investigación no se habría desarrollado; su apertura para que visite la Casa Cultural, su confianza en mí, su testimonio, conversaciones y el respaldo que me dio fueron indispensables. ¡Gracias!

ÍNDICE

Introducción	10
Capítulo 1. Vida de Gertrude Sojka: guerra, Shoá y migración.	11
1.1. Contexto histórico central: Segunda Guerra Mundial y Shoá.	14
1.1.1 Significado de la Shoá.	22
1.2 Biografía de la artista antes y durante la guerra: 1909 - 1945.	24
1.2.1 Migración y vida en Ecuador: 1946 – 2007.	28
Capítulo 2. Del silencio a la expresión: obra artística de Sojka y análisis de seis picto-esculturas realizadas entre 1948 - 1980.	37
2.1. Estudio visual y composición de las obras de Sojka: lineamientos teóricos y formales.	38
2.2. Creación artística y referentes: ancestralismo y expresionismo / informalismo y abstracción.	40
2.3. Análisis de <i>Oración en la sinagoga</i> , <i>Mujeres caminando hacia la cámara de gas</i> , <i>Liberación de Auschwitz</i> , <i>Redención</i> , <i>Madre con hijas</i> e <i>Infinito</i> .	45
Capítulo 3. Resiliencia en la obra y vida de Trude Sojka.	61
3.1. La resiliencia como capacidad de “seguir viviendo” tras el horror.	70
3.1.1 Factores que posibilitaron la segunda vida de Trude Sojka.	76
CONCLUSIONES.	85
FUENTES PRIMARIAS, BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS.	92

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Holocausto	17
Imagen 2. Retrato de Trude Sojka	25
Imagen 3. Retrato de su hermana Edit	26
Imagen 4. Madre con hija	27
Imagen 5. Fotografía de Trude Sojka	28
Imagen 6. Retrato de alemanes nazis en Quito	33
Imagen 7. Boceto de cuerpo humano	37
Imagen 8. Espíritu del bosque	40
Imagen 9. En gris	41
Imagen 10. Precolombino azul	43
Imagen 11. Oración en la sinagoga	46
Imagen 12. Mujeres caminando hacia la cámara de gas	48
Imagen 13. Liberación de Auschwitz	50
Imagen 14. Redención	52
Imagen 15. Madre con hijas	54
Imagen 16. Cosmos	57
Imagen 17. Hombre mirando al infinito	60
Imagen 18. Moisés, en movimiento	61
Imagen 19. Danza rítmica	66
Imagen 20. Sin título	71
Imagen 21. Barcos en el mar	72
Imagen 22. Máscaras en azul	72
Imagen 23. Sin título	75
Imagen 24. La familia	76
Imagen 25. Luna con platos rotos	77
Imagen 26. Pareja indígena	79

Imagen 27. Homenaje a Chagal	80
Imagen 28. Carrousel de la vida	81
Imagen 29. Éxtasis	82
Imagen 30. Mujeres danzando	85
Imagen 31. Retrato de Trude Sojka	89

INTRODUCCIÓN

Entre múltiples hechos el siglo XX fue marcado por la Segunda Guerra Mundial y la Shoá¹. Trude Sojka (artista plástica checa de padres judíos) nació en Berlín en 1909 y durante el periodo bélico fue arrestada por la Gestapo. En ese contexto, su esposo, su hermana, su madre y su hija fueron parte de los seis millones de judíos asesinados en el Holocausto. Sobreviviendo al encierro en el Campo de Concentración de Auschwitz y a dos campos de trabajos forzados, Sojka llegó a Ecuador en julio de 1946.

En Quito y desde 1948, Trude desarrolló más de quinientas obras escultórico-pictóricas con cemento, hierro, vidrio, acrílicos, óleos, desechos y materiales reciclados. Murió en el 2007 y actualmente una selección de su trabajo se expone en el Museo de Cincinatti, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en la Sede de la Comunidad Judía de Quito y la mayor parte de su obra se alberga en la Casa Cultural que lleva su nombre y está ubicada en el sector de La Floresta (Quito - Ecuador).

Esta investigación (realizada entre el período académico 2014 - 2015) permite comprender en el primer capítulo la vida de esta mujer y el contexto histórico del que fue parte. Posteriormente, se caracteriza su obra artística y se profundiza en el análisis de seis picto-esculturas² mediante factores explicativos y la inclusión de poemas y postulados que relacioné con éstas. Finalmente, en el tercer capítulo se narran los hechos que demuestran cómo Trude Sojka realizó -en sí misma y a través de sus obras- un ejercicio testimonial de sobrevivencia y una práctica de resiliencia.

¹ Asesinato sistemático de la población judía bajo nociones fascistas, antisemitas y la expansión del nazismo. Jean Luc Nancy ha manifestado que cualquier definición de “Shoá” es insuficiente en cuanto el acontecimiento “está más allá del saber” (Nancy, 2006 II: 74) y “su motivo singular radica en haber sido absoluto y haber puesto en juego a la totalidad de la humanidad” (Ibíd. 76).

² Formato utilizado en la mayoría de obras de Sojka que combina la escultura y la pintura.

CAPÍTULO I

VIDA DE GERTRUDE SOJKA: GUERRA, SHOÁ Y MIGRACIÓN

«Nosotros, los supervivientes, no somos sólo una minoría pequeña sino también anómala. Formamos parte de aquellos quienes gracias a la prevaricación, la habilidad o la suerte, no llegamos a tocar fondo. Quienes lo hicieron y vieron el rostro de la Gorgona, no regresaron o regresaron sin palabras».

Primo Levi.

La Casa Cultural Trude Sojka está ubicada en Quito. La visité por primera vez en junio del 2013 y en ese momento de mi vida la muerte de otro ser humano, de mi amigo, había transformado mi conciencia y trastocado mis emociones.

Cuando fui a la Casa Cultural conocí a Ana Steinitz, una de las tres hijas de quien creó las obras que colgaban de las paredes y junto a su hermana Miryam, en el 2003, había fundado el lugar. Actualmente, Ana lo dirige y ese día permitió que leyera el libro que escribió en 1999 Rodrigo Villacís y que se titula “*Las dos vidas de Trude Sojka*”. Al concluirlo, recorrí nuevamente las salas y miré las obras. Tres preguntas nacieron y rondaron mi mente, mi piel, mis ojos y todo mi cuerpo:

- ¿Cuál fue la historia de vida de esta mujer y cómo pudo seguir viviendo tras experimentar el horror de la guerra?
- ¿Qué le permitió crear obras de arte, cómo las realizó y para qué?
- ¿Cómo -después de que mataron a su hija, a su pareja, a su madre y a su familia- no se decepcionó de la humanidad, no eligió tomar venganza y no se suicidó?

Desde que supe que escribiría una tesis, quise darle sentido propio y vincular mis preguntas personales con la investigación artística, elaborar una biografía de Trude y comprender las capacidades humanas de vivir tras experimentar depresión, pánico, ansiedad o terror.

Al plantear esta disertación en el 2014 recordé a Sojka y las preguntas que me habían nacido un año atrás. Basándome en ellas, surgió mi deseo de comprender su vida y su obra para comprenderme a mí misma y mi entorno.

En relación a las motivaciones subjetivas que nos conducen a plantear nuestros objetos de estudio, la investigadora ecuatoriana María Cuvi señaló en su última publicación: “los temas de las investigaciones surgen de profundos motivos personales” (Cuvi, 2014: 2) y también Ricoeur escribió: “cuando un acontecimiento nos ha impresionado, su marca afectiva permanece en nuestro espíritu y genera nuevas búsquedas” (Ricoeur, 2000: 546). Ambas afirmaciones refieren mi posicionamiento inicial y mi elección de investigar la vida y creaciones de Trude Sojka.

En segundo lugar, estar *marcada* por lo que vivieron otras personas en el pasado y su arremolinarse hasta nuestro presente, constituyó otra de mis justificaciones para realizar este estudio. Sojka fue una mujer sobreviviente de la Shoá, de la Segunda Guerra Mundial y cuya biografía necesitaba conocer desde una perspectiva histórica. Ella murió en el 2007 (a los 98 años) y yo jamás la conocí, sin embargo, como historiadora he querido convertirla en una *informante post-mortem* de mis interrogantes sobre la década del cuarenta: la expansión del nazismo, las relaciones de poder, la conformación de ese período en el ámbito nacional e internacional y sus repercusiones en la historia social e individual.

Al respecto, no me ha interesado hacer una biografía de la artista halagando su genialidad. Tampoco he querido transcribir datos cronológicos o meramente anecdóticos: ¡quise aproximarme a su contexto histórico y cultural para reconocer allí la dimensión humana del dolor y de la fuerza: la aceptación y la creación permeadas por la lucidez!

En una entrevista que realicé a Ana Steinitz en junio del 2014 y que fue una base esencial para la construcción de esta disertación, supe que las diversas salas de la Casa Cultural (cuando fueron la casa de Trude) eran su espacio para cocinar diariamente, compartir con su esposo, con sus hijas y que pintaba y esculpía en la planta baja.

También, Ana me contó que su madre estuvo en relación con una de las pintoras más interesantes de Ecuador: Pilar Bustos y que fue amiga de la poeta María Judith Hurtado. Mi impresión de Sojka como una mujer que se mantuvo sencilla -algo apartada de los círculos artísticos y cuidando, posteriormente, a su nieta- me atrajo también.

En tercer lugar, como mujer quiteña habitante de una ciudad periférica³ y receptora de procesos de colonización, supuse que estudiar la vida de Sojka me impulsaría a reconocer desde una perspectiva de género y asumiendo una postura propia, los actos cotidianos de una persona triplemente subalterna: mujer, sobreviviente y judía, que fue artista en un contexto de dominación masculina.

En este sentido, las palabras de Ana María Goetschel reafirman el significado de este tercer eje que motivó mi investigación:

Recuperar la memoria histórica de las mujeres tiene una importancia especial, no solo porque en la historiografía oficial y aun en la “nueva historia” no ha sido considerada esta perspectiva o no se le ha dado la debida atención, sino también porque constituye una deuda respecto a nuestro pasado.

La memoria de las mujeres, al igual que la de los sectores subalternos, nos ayuda a pensar en términos procesales, incluyendo aspectos no tomados en cuenta por la historia institucional...

Estamos hablando de una memoria cotidiana capaz de mostrar las relaciones de género y de poder en las que se ven insertas de manera diaria las mujeres: está relacionada la micro política que permite superar tanto su invisibilización dentro de la historia dominante así como la aparente incorporación de ellas bajo la imagen de heroínas nacionales desprovistas de sustento humano. (Goetschel, 2014: IX-X).

Tras estas explicaciones, en los apartados siguientes presento una breve reseña histórica del contexto de la Segunda Guerra Mundial y la Shoá que fueron trascendentales en la vida de Trude Sojka.

³ Entiéndase *periférica* en el marco de los centros hegemónicos y geopolíticos del capital mundial.

1.1 Contexto histórico central: Segunda Guerra Mundial y Shoá.

“El ayer es ya pasado pero si no lo procesamos nuestro presente se convierte en un fragmento sin asidero. Sabemos que la vida de las personas se sostiene en una serie de recuerdos, imágenes fragmentarias a partir de las cuales intentamos buscar una coherencia o encontrar un sentido, pero esa vida se da en relación con la de otros seres, depende de todo un juego de relaciones sociales, acontecimientos y referentes históricos. Por ello, la memoria individual se confunde con la memoria social.”

Ana María Goetschel.

¿Qué sentido tiene investigar, escribir y conocer hoy sobre el Holocausto y la vida de Trude Sojka?

Quienes crecimos y habitamos en el siglo XXI sabemos que en la historia humana han existido innumerables conflictos, sin embargo, muchas nos reconocemos como herederas de un pasado vinculado a la Segunda Guerra Mundial, el lanzamiento de dos bombas atómicas y el asesinato sistemático de seis millones de judíos que, generalmente, no resulta agradable rememorar.⁴ Pese a ello, ese contexto existió y fue central en la vida de personas como Trude Sojka.

En las líneas siguientes, lo resumí brevemente pues las causas y los acontecimientos que detonaron el inicio de este conflicto entre estados europeos, asiáticos y los países ubicados al norte de África y América, han sido ampliamente detallados en otras obras.

Teniendo como referentes las investigaciones realizadas por Hobsbawm (2011: 116 – 181) y Ayén (2010) puedo destacar como antecedentes de la guerra dos hechos centrales: el Tratado de Versalles (firmado tras la Primera Guerra Mundial y que generó el establecimiento de límites geográficos contrarios a los intereses de la nación germana) y la crisis económica de 1929 (que incentivó al desarrollo de estados que propiciaron el intervencionismo en los flujos comerciales, la competencia internacional por apropiarse de recursos y la destinación de grandes presupuestos para ejércitos y armamento que les permitieran atacar y defenderse de “otros” según su beneficio).

⁴ La Segunda Guerra Mundial es la catástrofe humana que movilizó la mayor cantidad de recursos materiales, armamentísticos y causó la mayor cantidad de víctimas a nivel global entre 1939 y 1945. Se ha calculado que más de 45 millones de personas murieron como resultado de la guerra: alrededor de 22 millones de soviéticos, 13 millones de chinos, 7 millones de alemanes, 6 millones de polacos, 2 millones de yugoslavos y franceses, medio millón de británicos y de italianos y 250.000 estadounidenses (Véase: Ayén, 2010).

A más de causas económicas y geopolíticas existió también una base ideológica pues, desde el siglo XIX, se expandieron por Japón y sobretodo en Alemania el nacionalismo y las ideas de una superioridad racial e industrial que, en grados máximos, devinieron en motivaciones para justificar la discriminación, el apresamiento y el asesinato de judíos, homosexuales, testigos de Jehová, gitanos y otros grupos sociales.

Cronológicamente, se ha establecido el inicio de la guerra en 1939 sin embargo, existieron invasiones y movilizaciones previas a la confrontación directa entre los países beligerantes (las potencias del eje y las fuerzas aliadas.) Para comprender cómo se estableció esta guerra entre estados, sabemos que en 1931 Japón ocupó la Manchuria china pese a las prohibiciones que había recibido de la Sociedad de Naciones y tras ello, en 1937, inició su invasión a China.

Por otro lado, en Europa central en 1933 llegaron al poder los nazis en Alemania representados por Hitler, éste puso fin a la paz con Francia y dio paso a la remilitarización de Renania (1936), la ocupación de Austria y de Checoslovaquia (1938) y planificó un rearme general.

A más de ello y para el estudio biográfico que nos compete, a partir del decreto de las “Leyes de Núremberg”, tras “La Noche de los Cristales rotos” (*Kristallnacht*, 1938) y con la invasión y ocupación nazi de Polonia, “desde 1939 los judíos polacos fueron obligados a portar una estrella amarilla en el pecho y desde 1941 esta señal de “diferencia” fue obligada a portarse por todo judío que se encontrara en territorios del III Reich” (Schlenker, 2015: 3).

Frente a la situación de guerra, la URSS inició su táctica de protección firmando un tratado de paz con Japón y un pacto de no agresión con Alemania para resguardar sus fronteras. Tras ello, el 1 de septiembre de 1939 Alemania realizó un mensaje de reivindicación de la *germanidad* ante lo cual, Francia y Reino Unido declararon “oficialmente” la guerra.

En ese contexto de expansión germana, la Unión Soviética se sumó al ataque de Polonia por la frontera este y avanzó hasta Finlandia. Inglaterra y Francia bombardearon con artillería liviana la frontera este de Alemania y se mantuvieron “imparciales” ante los ataques de la URSS.

Durante 1939, en abril, los alemanes ocuparon Noruega y Dinamarca y atacaron a Holanda, Bélgica y Francia lo cual les “dio” una nueva victoria y generó su alianza con Italia. La URSS invadió a los países bálticos y el 22 de junio los franceses firmaron su capitulación ante los alemanes. La derrota francesa generó la aparición del régimen de Vichi; en esa coyuntura, emergió simultáneamente, la figura de Winston Churchill (primer ministro británico) como líder del duelo aéreo para mantener un frente de resistencia ante Alemania.

En septiembre de 1940 Alemania, Italia y Japón firmaron un pacto tripartito y se posicionaron abiertamente como un eje: acordaron defenderse mutuamente en caso de ataques exteriores, repartirse zonas de influencia comercial y respaldar a Japón en la ocupación de la indochina francesa. Junto a ello, los intentos de Italia de ocupar Grecia fracasaron y permitieron que las flotas británicas contraatacaran y controlaran el Mediterráneo, Gibraltar, Malta y Alejandría (Véase: Ayén, 2010).

En 1941 Alemania defendió a Italia y propició la lucha ante Inglaterra en los territorios del norte de África. En abril de ese año, invadió también a Yugoslavia y Grecia y, en mayo, llegó hasta Creta. Por su parte, Inglaterra se expandió hasta Irak e Irán.

En junio, Alemania inició el ataque a la URSS. Esta operación se denominó “Barbarroja” y en ella se enviaron a tres millones de militares a territorio ruso. La estrategia germana consistió, además del efecto sorpresa, en invadir tres ciudades simultáneamente: Leningrado, Moscú y Stalingrado. La operación, si bien generó el apresamiento de cientos de miles de rusos, no pudo concretarse debido al invierno y la resistencia de las tropas soviéticas (ubicadas en Siberia) que pudieron consolidarse e impidieron la toma de Moscú.

Tras los estragos de un fracaso en esa operación germana, en América, el 7 de diciembre de 1941 Japón atacó la base de Pearl Harbour ubicada en Hawái. Las motivaciones del ataque fueron el embargo de petróleo que Estados Unidos llevaba a cabo en exigencia a que Japón abandonaran China e Indochina. Como consecuencia del embargo, Japón ingresó a Shanghái, Tailandia, Filipinas, Marianas, Hong Kong, Birmania, Malasia e Indonesia, hasta llegar, finalmente, a Singapur. Japón derrotó a los ingleses que tenían su base militar allí y aprisionó a más de 130.000 soldados. Dada esa situación, Estados Unidos decidió entrar a la guerra y batallar directamente en el Mar de Coral y en Midway durante mayo y junio de 1941 (Véase: Ayén, 2010).

En este período, la guerra llegó a su momento cúspide. Alemania e Italia declararon la guerra a Estados Unidos y como consecuencia de ello, se produjo el enfrentamiento naval denominado “Batalla del Atlántico” en el que se mostraron como “avances tecnológicos” los submarinos alemanes llamados U-Boot y los convoyes de los aliados.

Para el caso que compete a esta investigación, durante la Segunda Guerra Mundial, la vida de Trude Sojka fue marcada en cuanto tras la reunión de Wannsee (20 de enero de 1942), los líderes nazis planificaron la exterminación de los judíos (“Solución final”) mediante su progresivo apresamiento, exclusión, envío a campos de concentración, realización de trabajos forzados y eliminación masiva (Véase: Tendlarz, 2005: 72).



Imagen 1.- Holocausto (Hombre en Auschwitz) Trude Sojka, Ca. 1948 - 1950.

Acrílico y cemento sobre madera. 40 x 65 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

La guardia nazi o SS lideró la instauración de una red de exterminio que se estructuró en los campos de concentración de Treblinka, Auschwitz y Mauthausen, principalmente. Al final del período bélico, el número de judíos asesinados (entre los que se cuentan a los familiares de Trude) superó los seis millones sin incluir a otras personas que formaron parte de minorías étnicas, sexo – genéricas, religiosas y opositoras del régimen.

Retomando a los hechos acontecidos durante la guerra, cabe destacar que en julio de 1942 Alemania prosiguió en su actividad militar bajo la ocupación de los campos de petróleo del Cáucaso y Stalingrado. Posteriormente, dio paso a la batalla urbana.

En noviembre de ese año, aconteció la primera derrota alemana en Stalingrado y tras tres meses de combate, en enero de 1943, el mariscal von Paulus declaró su rendición. En ese contexto, España también entró en la guerra al enviar 6.000 soldados a la batalla de Krasny Bor pero recibió un contragolpe liderado por 44.000 rusos (Véase: Ayén, 2010).

En abril de 1943 se produjo la sublevación del gueto judío de Varsovia, sin embargo, ésta fue controlada por los alemanes y determinó el asesinato de 25.000 víctimas que habían sido deportadas. En 1943 la alianza italo-alemana fue derrotada en el norte de África y generó su retirada. Al final de ese año, se incrementaron los ataques aéreos, sucedió la reacción de argelinos y franceses ante la ocupación liderada por Pétain y se fortalecieron las fuerzas libres lideradas por Charles de Gaulle.

Como resultado de la batalla entre estadounidenses y japoneses en Guadalcanal, inició la recuperación de territorio en las islas respaldada por los norteamericanos y, pese al debilitamiento del ejército japonés, sus miembros (kamikazes) no se rendían hasta morir.

En julio de 1943, nuevamente Hitler ordenó atacar la frontera oriental soviética, ante ello, se produjo la batalla entre carros de combate que finalizó con el desborde de las líneas germanas. En ese contexto, se produjo también la destitución de Mussolini tras la invasión de Sicilia, la lenta ruptura de Italia con los germanos y su acercamiento a los aliados tras la firma de un armisticio.

En el contexto de decrecimiento de triunfos alemanes, España se declaró neutral y no beligerante. Posteriormente, en abril de 1944 dejó de exportar wolframio a Alemania lo que generó un golpe a su industria armamentística (Véase: Ayén, 2010).

En noviembre de 1943, Stalin, Roosevelt y Churchill se reunieron en Teherán y acordaron generar un nuevo frente en la zona occidental de Europa. Un año antes de la finalización de la guerra, a inicios de 1944, se produjo la rebelión en Los Balcanes liderada por guerrilleros comunistas. Entre enero y mayo tuvieron lugar las batallas de Montecassino y Anzio con las cuales entraron los aliados a Roma. En esa situación, el ejército soviético logró liberar Leningrado y avanzar hasta Rumania y Eslovaquia.

El 6 de junio de 1944 tuvo lugar el denominado “Día D” en el cual 800.000 soldados americanos, británicos y franceses desembarcaron en la costa de Normandía y llevaron a cabo la operación Overlord que estuvo comandada por el general Eisenhower y, el 22 de junio, 1’8 millones de soldados rusos se enfrentaron a 800.000 alemanes. Tras ello, se liberó el frente occidental y oriental. (Véase: Ayén, 2013). A partir de agosto se liberó París, después Bruselas y una parte de Holanda. Con el avance de las tropas soviéticas, los polacos ubicados en Varsovia se sublevaron pero no logran vencer a los alemanes.

En esa coyuntura y pese a las derrotas alemanas frente a las potencias aliadas, la ideología nazi había generado una propaganda y convicción tan alta respecto a la posibilidad de triunfar que, la población, no tuvo una mayor reacción, rechazo o criticidad y el ministro Joseph Goebbels lideró grandes campañas de aprobación y declaraciones de victoria pese a la contradicción con lo que acontecía.⁵

⁵ Véase el extenso debate que suscitó Hanna Arendt respecto al análisis de la postura de *sublevación* en la población germana y su obra “*Eichman en Jerusalén*” que muestran cómo la autora determinó que -bajo la mecanización del trabajo- se asumió que los trabajadores alemanes de la Gestapo únicamente estaban cumpliendo órdenes y no tenían la posibilidad de sentirse fuera de la ley pues, las condiciones a las que se sometió al pueblo judío, estaban determinadas desde un orden que protegió a los verdugos y los caracterizó como “buenos empleados” (Arendt: 2005). El estudio de Sneth y Cosaka, realizado en 1999, ha puesto de manifiesto, nuevamente, esta noción que tuvieron los miembros de las SS quienes afirmaron que “no mataban a *nadie*” en las cámaras de gas (Véase: Sneth y Cosaka: 1999).

Cabe señalar también que ante cualquier sospecha o comentario derrotista por parte de algún ciudadano alemán, se daba paso a su proceso de condena y muerte bajo la sentencia de “traición al régimen”. En relación a este contexto y basándose en los postulados de Balandier, Schlenker explicó:

El poder consagra su potencial de destrucción cuando obtiene la aceptación de quien lo observa en distintas formas escénicas: desfiles militares, discursos oficiales, cadenas nacionales, piezas de propaganda, bloqueos, controles, requisas, entre otros. La escenificación del poder opera en esas formas rituales de manera ilustrativa exhibiendo el relato de su capacidad normativa y destructiva. La escena, en tanto unidad de acción - situación (desplegada en un mismo espacio y tiempo) cumple la función de explicar el alcance del poder. Tal función pedagógica desemboca en la capacidad que tiene el poder para determinar el rumbo de la trama, el destino de un pueblo. Esta mecánica articuló buena parte de las retóricas visuales del régimen nacionalsocialista del Tercer Reich (1933-1945) encabezado por Adolf Hitler. (Schlenker, 2015: 9).

En junio de 1944 Hitler decretó la incorporación y uso de los misiles balísticos V1 y V2 que fueron lanzados junto a los aviones a reacción ME-262. Tras ello, las bases en las que éstos se encontraban fueron tomadas por los ejércitos aliados. Frente a esta situación de primeras derrotas germanas, el ejército soviético atacó e hizo retroceder a los alemanes hasta Prusia y obligó su retiro de los Balcanes. El avance de la URSS permitió su posterior llegada hasta Bucarest, Bulgaria, Yugoslavia y al valle húngaro. Tras el contacto con el general Tito, se produjo la salida germana de Grecia, se liberó Albania y tras ello, la población al interior, se dividió entre adeptos a los comunistas soviéticos y otros que respaldaban el sistema capitalista liderado por Estados Unidos (Véase: Ayén, 2010).

A finales de 1944, Alemania fracasó nuevamente en su intento de invadir la sección occidental de Las Ardenas. En ese contexto, la resistencia aliada se impuso bajo la intervención de tropas estadounidenses y en ese mismo año, la guerra entre Japón y Estados Unidos continuó y fue protagonizada por brigadas de kamikazes suicidas (Véase: Ayén, 2010).

1945 es considerado el año de terminación de la Segunda Guerra Mundial. En cuanto a hechos, Alemania perdió todos los territorios que había ocupado y en enero, los soviéticos entraron en Polonia, Prusia y Varsovia. Con esas acciones, se procedió a la liberación de los prisioneros y prisioneras de campos de concentración como el de Auschwitz (en el cual estuvo Trude Sojka).

Tras la destrucción de Dresde en febrero, los aliados ejecutaron operaciones aéreas que les permitieron llegar hasta el centro de Alemania en marzo. Dada la situación, Hitler ordenó arrasar los territorios que fueran perdiendo y, en abril de ese año se suicidó. Ese mismo mes se liberaron los campos de Buchenwald y Bergen Belsen y los aliados llegaron, finalmente, hasta Berlín. Tras la muerte de Hitler, su sucesor Karl Donitz firmó la rendición y capitulación de Alemania el 8 de mayo.⁶ (Véase: Ayén, 2010).

Los hechos acontecidos durante la Segunda Guerra Mundial exigen una reflexión como la planteada por Judith Butler y citada por Gómez para que más allá de escribir y relatar estos hechos, comprendamos que existió un trasfondo para la guerra: ésta, estuvo “enmarcada/manipulada para controlar y potenciar una distribución desigual y políticamente inducida de la precariedad la cual comprometió el estatus ontológico de ciertas poblaciones a las que se señaló como destructibles, no merecedoras de ser lloradas: no eran poblaciones vivas o necesitadas de protección ante la violencia ilegítima estatal, el hambre y la enfermedad.” (Butler, 2011: 226).

Silvia Tendlarz guiada por los estudios del biopoder de Michel Foucault, explicó respecto al racismo que la degradación de la muerte en el holocausto acarreó una organización política compleja:

⁶ La situación de guerra en el caso de Japón y la región asiática se extendió durante unos meses más pues en marzo y desde Iwo Jima se realizaron bombardeos aéreos por parte del ejército norteamericano y dado que no existía probabilidad de una rendición, el presidente Truman (sucesor de Roosevelt) ejecutó el proyecto Manhattan que consistió en el uso de dos bombas atómicas: la primera fue lanzada el 6 de agosto en Hiroshima y la segunda el 9 de agosto en Nagasaki: juntas dejaron más de 300.000 muertos e incontables afectados. La URSS participó y combatió ante Japón atacando la Manchuria China y, tras estos acontecimientos, el emperador japonés destituyó al gobierno y anunció su rendición. Al concluir la guerra, se restablecieron las fronteras en los países europeos, se creó la ONU y se realizaron campañas de postguerra para eliminar el antisemitismo: se establecieron los juicios a los comandantes nazis en Núrenberg, se repudió todo pasado y acción fascista y los nuevos bloques en disputa pasaron a ser EE.UU. y la Unión Soviética.

El racismo le permitió al biopoder establecer en la continuidad biológica de la especie humana una serie de cortes y jerarquías entre razas. En 1937 Hitler formuló un concepto biopolítico extremo, pues, la necesidad de un *völkloser Raum* (espacio sin pueblo en el que *völk* designó a los judíos) el campo de concentración se volvió una maquinaria biopolítica en un espacio geográfico determinado en donde la vida humana es llevada al extremo en que la muerte no es más que un epifenómeno. (Tendlarz, 2005: 72-73).

Estos planteamientos incitan a que comprendamos que durante la guerra las relaciones de poder entre los estados beligerantes y aquellos que se declararon “imparciales”, incidieron y justificaron las acciones violentas que permitieron el asesinato de poblaciones “menos importantes” y desde un discurso de manipulación, ideología enajenante y acciones violentas, deslegitimó y coartó las posibilidades de vivir de “otro”.

1.1.1 Significado de la Shoá:

Trude Sojka fue sobreviviente de la Segunda Guerra Mundial y también de la Shoá. Anteriormente, explicamos los acontecimientos de la primera, sin embargo, ¿qué fue la Shoá?

Más allá de fijarnos en la palabra y su carga instaurada en las discursividades contemporáneas, la Shoá hace referencia específica al asesinato de la población judía que, rebasando su origen etimológico hebreo, trae en sí, el significado de un “cataclismo” (Véase: Sawicke: 2005: 49- 51) o un “soplo/aliento que en verdad no habla pues es posterior a la palabra y anterior a cualquier otra” (Nancy, 2006 II: 76).

El término fue empleado en 1940 por el Comité Unido de Ayuda a los Judíos en Polonia y posteriormente, en 1942, el historiador Ben Zion Dinur usó el término haciendo referencia a la catástrofe que había vivido el pueblo judío en general.

Particularmente, en el caso de Sojka, la comprensión de su vida dentro del contexto de la Shoá es necesaria ya que ésta determinó su existencia y la enmarcó dentro del conjunto de persecución, apresamiento y migración de judíos europeos.

Históricamente y como expliqué en líneas anteriores, el antisemitismo en Europa ya había tenido adeptos y partidarios desde finales del siglo XIX, sin embargo, con el ascenso del nacionalsocialismo en Alemania se cimentaron las bases del racismo ario y entre 1920 y 1930 éste se diseminó e iniciaron las regulaciones para las actividades económicas y la vida pública de la población judía.

En 1938 se desató una campaña de destrucción de sinagogas, arrestos masivos, saqueos, confiscación de bienes, encierro en guetos y catalogación de “los semitas” como un grupo racial diferente: impuro, decadente y deicida y al que había que exterminar (Véase: Tendlarz, 2005: 72).

Desde la academia y sobre el antisemitismo a nivel sociocultural, Simone de Beauvoir en el Prefacio que escribió respecto a la película “*Shoah*” (de Claude Lanzmann) indicó que a pesar de que varios pensadores europeos -como ella- habían revisado publicaciones sobre los guetos y los campos de exterminación judía, no les había sido posible, realmente, entender nada; solamente al finalizar la guerra y pese a los esfuerzos nazis por borrar las atrocidades cometidas, ciertas memorias de lo sucedido en la Shoá pudieron ser evidentes: los cuerpos de los judíos que murieron (en extenuantes jornadas de trabajo o fueron asfixiados en las cámaras de gas) dejaron “la señal de su desaparición: más allá de que sus cadáveres fueron incinerados, quienes vivieron la postguerra en Europa captaron la vivencia indecible en los lugares en los que la población judía sufrió horror y muerte” (Véase: De Beauvoir, 1985: vii).

De Beauvoir señaló que en las estaciones de tren de Treblinka, Auschwitz y Sobibor quedó “fijado” en el sonido de los trenes los rostros de los jefes de las SS, las filas de mujeres judías arrestadas que llevaban a sus hijos en brazos y la voz de los judíos asesinados.

En relación a los sobrevivientes –como Trude- la pensadora francesa señaló que éstos quedaron marcados por un semblante de “serenidad”, pero, una serenidad muy cercana a las lágrimas y que mostraba la conciliación entre el intenso horror vivido y los paisajes infinitos que aún eran capaces de ver tras sobrevivir (De Beauvoir, 1985: viii).

Esta reseña y reflexiones respecto al contexto histórico en que vivió Trude Sojka me permiten caracterizar a breves rasgos la década del cuarenta. Los hechos narrados incitan a que cuestionemos y removamos nuestras afirmaciones o prejuicios dogmáticos, ortodoxos y religiosos para buscar respuestas más allá de la devastación y la incompreensión.

1.2 Biografía y situación de la artista antes y durante la guerra: 1909 – 1945.

¿Qué habría querido contarnos Trude Sojka sobre su propia vida? ¿Qué nos dejan saber de ella los rastros que encontramos de su existencia?

En agosto y septiembre del 2014 realicé un análisis del archivo personal de Sojka. En éste, se alberga un cuaderno de la época en que Trude realizó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes en Berlín con sus primeros bocetos del cuerpo humano. Durante este trabajo de campo, accedí y registré sus pasaportes, documentos sobre su apresamiento, encierro en el campo de concentración de Auschwitz y en los campos de trabajos forzados; también, constaté escritos médicos anteriores y posteriores a su llegada a Ecuador, un informe realizado por el Dr. Otto John (Miembro del Tribunal de Nüremberg – Fürth) y reseñas de algunos escritores y críticos de arte sobre su obra.

Tras señalar lo anterior, cabe mencionar que Trude no escribió una autobiografía. Pese a ello, a más de los documentos que reposan en el Archivo de la Casa Cultural Trude Sojka y los datos que proporciona el libro de Rodrigo Villacís *“Las dos vidas de Trude Sojka”*, en el Archivo digital de Yad Vashen⁷, podemos encontrar más información de su vida pues, al buscarla con su nombre completo y el apellido de su primer esposo, Schwarz, aparecen en el catálogo virtual tres mujeres con nombres y fechas de nacimiento similares (“Schwarz, Gertrud” y “Schwarzova, Gertruda”). Dado que dos fueron asesinadas durante la guerra, a la sobreviviente, le corresponde la ficha de Trude Sojka.

⁷ El Archivo Yad Vashen fue creado en Israel durante la postguerra con el objetivo de develar los crímenes cometidos contra la población judía en la Shoá y recuperar los datos biográficos de quienes fueron apresados, asesinados o sobrevivieron.

Los datos que proporciona la ficha (No.-690-250) y que se complementan con la documentación que le entregaron a Ana Steinitz en su visita a Israel, señalan que su registro y expediente fue realizado para el Tribunal de Nürenberg – Fürth el 24 de noviembre de 1957 por el Doctor Otto Johne. En la ficha se señala que Trude (Gertruda Schwarzova) nació en Berlín el 9 de diciembre de 1909 y sus padres fueron Rudolf Sojka y Hedwig Baum.



Imagen 2.- Retrato de Trude Sojka. *Diario y dibujos de la artista cuando era niña.*

Ca. 1919-1925. Carpeta 1. Archivo Casa Cultural Trude Sojka.

Siendo de nacionalidad checa y de una familia judía acomodada, Trude estudió en la Escuela de Bellas Artes de Berlín y tras ello, el 7 de diciembre de 1938 se casó con Desider Schwarz en Praga. Dada la situación de la guerra y restricciones cada vez mayores para los judíos, el 29 de mayo de 1941, Jules Bache, residente en New York, solicitó residencia permanente en Estados Unidos para Desider y Trude sin embargo, ésta les fue negada.



Imagen 3.- Retrato de su hermana Edit. Trude Sojka., Ca. 1930.
Casa Cultural Trude Sojka.

En la copia del documento completo del Archivo de Yad Vashen, se señala que la profesión de Trude era “escultora” y que fue arrestada por la Gestapo el 11 de septiembre de 1944 cuando vivía en Nitra junto a su madre, su hermana, su sobrino y su esposo. Fue la detenida no.- 86110 y el motivo de su arresto fue ser “judía”.

Después de su apresamiento, Trude fue trasladada al Campo de Concentración de Auschwitz el 1 de octubre de 1944. Tras sobrevivir a Auschwitz (que en la situación implicó ser seleccionada por los nazis como posibilitada de trabajar) Trude fue trasladada al campo de Kudowa Sackicch el 1 de noviembre de 1944 y al campo de Kleinschönau el 15 de marzo de 1945 (ambos campos fueron de trabajos forzados).

Tras la ocupación de los aliados fue liberada, finalmente, el 11 de mayo de 1945. En un certificado médico elaborado por el Doctor Med Seeliger el 30 de mayo de 1945 en Pethau y que también se encuentra en el Archivo de la Casa Cultural, se señala que Trude estuvo embarazada durante el tiempo que fue apresada y que dio a luz a una niña con la que se la trasladó hasta una clínica en Pethau.

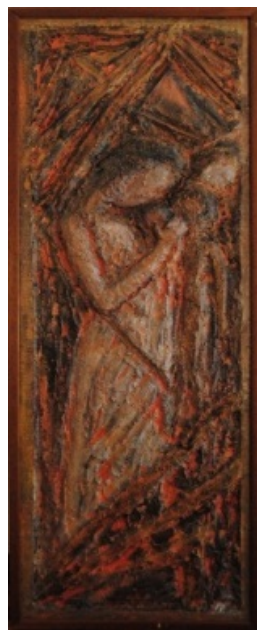


Imagen 4.- *Madre con hija*. Trude Sojka, Ca. 1950 - 1955.

Acrílico y cemento sobre madera. 130 x 45 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

Dado que la niña nació “con una pesada, rara e inusual enfermedad y complicaciones pulmonares, sobrevivió sólo hasta el 29 de mayo de 1945”.⁸ En ese documento se explica que Trude no tenía papeles y que a quien se lo pidiera, la ayudara.

Tras estas vivencias, Trude fue registrada en la lista de las personas perseguidas y deportadas de Nitra a Lublin el 19 de abril de 1942 y su ID en la lista elaborada, posteriormente, por el Archivo de Yad Vashem, es el 9094649.⁹

⁸ Chequeo médico de Trude Sojka por el Dr. Med Seeliger, Pethau, 30 de mayo de 1945. Carpeta 1. Archivo Casa Cultural Trude Sojka, Quito – Ecuador.

⁹ Estos datos biográficos fueron escritos a partir de la entrevista inédita que realicé a Ana Steinitz en junio del 2014, la ficha que se encuentra impresa en la Carpeta 1 del Archivo de la Casa Cultural Trude Sojka (entregada a Ana Steinitz durante su visita a Israel) y también la ficha digital de Gertruda Schwarzova del Archivo virtual Yad Vashem. Véase: <http://db.yadvashem.org/names/nameDetails.html?itemId=9094649=en>. Consulta realizada el 10/02/2015.

1.2.1 Migración, llegada y vida en Ecuador: 1946-2007.

“La guerra expulsa, destruye, rompe y allana el mundo construido...La guerra rasga, desgarrar. La guerra rompe, destripa. La guerra abrasa y desmembra. La guerra arruina”.

Susan Sontag.



Imagen 5.- Retrato de Trude Sojka. Gelatina sobre Papel. Pasaporte, 1946.

Archivo Casa Cultural Trude Sojka.

“Sobrevivir” es un término que proviene del latín *supervivēre* y hace referencia a la acción de una persona quien, tras la muerte de otras, después de un accidente o un acontecimiento social que la dejó en condiciones totalmente adversas siguió viviendo.¹⁰ En el caso de Trude Sojka, ¿qué significó sobrevivir?

¹⁰ Diccionario en línea: definición de “sobrevivir”. Real Academia de la Lengua. En línea. Consulta realizada el 20/02/2015.

Tras la separación, muerte de sus familiares y dado que su hermano Walter Sojka residía en Quito y la estaba buscando a través de la Cruz Roja¹¹, Trude decidió migrar a Ecuador. No se conoce con exactitud sus acciones mientras estuvo en Praga al finalizar la guerra, sin embargo, tras un año allí, estuvo decidida a abandonar Europa.

En el archivo de la Casa Cultural existe un telegrama en el que se le informó, el 11 de mayo de 1946 que su esposo “*Desider Schwarz nacido el 21 de agosto de 1903 en Trnava es declarado muerto según resolución CM/3/9/46 por el juzgado del Distrito de Nitra.*”¹²

No nos es posible saber si Trude supo esto antes o después de venir a Ecuador, sin embargo, ella salió desde Praga y tras llegar a Suecia, el 29 de mayo de 1946, se embarcó desde Goetborg hacia Guayaquil en el buque *Johnsonline*. Tras dos meses de viaje, en julio, llegó a Ecuador.

Entre la documentación que generó la Dirección General de Inmigración y Extranjería del Ecuador, el 10 de Enero de 1946 el director general de inmigración, Manuel Paredes Lasso, había autorizado el ingreso al país de Trude “sin la exigencia del pasaporte reglamentario por hallarse amparada por la disposición contenida en la Letra D/ del Art. 26 del reglamento para la aplicación de la Ley de Extranjería y Naturalización.”¹³

¹¹ Mensaje enviado de Walter Sojka desde Quito, calle Venezuela No.- 8 a Gertrude Schwarz hacia Priehradná No 6 el 22 de septiembre de 1944, sellado por la Cruz Roja. En: Carpeta 1. Archivo Casa Cultural Trude Sojka.

¹² Telegrama informando la muerte de Desider a Trude. Documento entregado en la calle Belsheko 21 c/o Weber. Praga, 1946. En: Carpeta 1. Archivo Casa Cultural Trude Sojka.

¹³ Documento de migración de Trude Sojka. Ecuador, enero 1946. Dirección de Inmigración y Extranjería del Ecuador. En: Carpeta 1. Archivo Casa Cultural Trude Sojka. Este permiso se concedió en varios países a los sobrevivientes judíos como modo de “reparación”.

El testimonio del migrante judío Fritz Leffmann (recogido en la investigación de Alex Schlenker) da cuenta que en esa época para llegar hasta Ecuador el viaje en barco implicaba, más o menos, lo siguiente:

Recuerdo que mi viaje en barco de Alemania a Ecuador arrancó en Amsterdam. En algún momento cruzamos por debajo de Chile: yo venía en un barco carguero con muy pocos pasajeros. En ese barco llegué hasta Guayaquil. El viaje fue fantástico, primero, me mareé mucho, sobre todo en la Vizcaya, pero después, fue hermoso...

Cuando llegué a Ecuador, las autoridades de migración en Guayaquil me entregaron un volante que decía: “Nos alegramos mucho de que usted haya llegado a Ecuador, sea usted bienvenido y esperamos que este país le guste.” Esto para mí fue impresionante ya que en mi patria, donde habíamos vivido junto a mi familia por generaciones, éramos perseguidos y yo había tenido que huir y aquí, en Ecuador, un país completamente distinto y lejano, la gente era muy diferente y me recibía con los brazos abiertos: esto me impresionó mucho. Guayaquil en esa época era un hueco de porquería: nada como hoy. Era interesante para el viajero, pero muy deprimente como ciudad.

Para continuar, subimos en el tren hacia la Sierra, fue un viaje impresionante y para mí fue fantástico conocer Los Andes. Cuando llegué a Quito, descubrí que era una ciudad y me calmé. Quito era muy distinta a Guayaquil, recuerdo haber llegado a la plaza grande: ese lugar tan hermoso con el Pichincha atrás. Quedé muy emocionado y sigo estando emocionado hoy porque Ecuador es un país hermoso y lo definiría como un paraíso. (Leffmann en Schlenker: 2010).

Tras esta conexión que se puede establecer entre el relato de migración de Leffmann y el viaje que Trude Sojka también debió hacer, cabe recalcar que Sojka tenía en Ecuador a su hermano esperándola: Walter Sojka.

Al respecto, Ana Steinitz me explicó que a él lo había invitado la Universidad Central al Ecuador en la década del treinta: era Ingeniero Químico, tenía renombre y en esa época acostumbraban, a través del gobierno, traer a profesionales extranjeros para que dictaran conferencias y varias cátedras.

Dado que Walter Sojka vino a Ecuador con su esposa y notó que la situación en Europa empezaba a complicarse para los judíos, decidió quedarse y se estableció durante un tiempo en Cuenca. Pese a los llamados que envió a través de la Cruz Roja a sus familiares, fue tarde y únicamente Trude pudo saber que él la esperaba aquí.

Cuando ella llegó a Guayaquil, Walter fue a recibirla junto a su amigo Hans Steinitz. Ahí Trude y Hans se conocieron y compartieron las vivencias comunes que tenían ya que ambos estuvieron en campos de concentración.

Respecto a Hans Steinitz sabemos que él había nacido en la ciudad de Katowitz (actualmente ubicada en Polonia), era judío y su padre había muerto cuando era niño. Su madre, llamada Eva Sara Brasczok, se casó con un alemán que no era judío y vivían en Breslau. Su madre tenía un negocio de carrozas y el padrastro de Hans los denunció a los dos en la famosa “Noche de los cristales rotos”. Los dos fueron apresados y estuvieron, posiblemente, en el campo de concentración de Sachsenhausen en el cual murió la mamá de Hans.

Tras este hecho y gracias al cónsul de Ecuador en Bremen, José Ignacio Burbano, Hans pudo conseguir una visa para llegar a Ecuador junto a Julius Lichtenfeld y Adda Hütting. En el documento emitido el 17 de enero de 1937 por el Consulado del Ecuador y la Dirección General de Comercio y Asuntos Consulares, se le autorizó embarcarse en el vapor Leipzig que salió hacia Ecuador en febrero de 1939.¹⁴

En ese momento y dada la coyuntura, Ecuador otorgaba visas a judíos únicamente para trabajos específicos como la agricultura y a Hans le dieron visa para laborar en una algodonera. No es posible saber si estuvo casado antes (en el documento de cancillería se lo afirma como “hijo político” de los Lichtenfeld) sin embargo, nunca quiso hablar o hacer un diario sobre sus vivencias antes, durante y tras la guerra. (Véase: Steinitz en López: 2014.)

Hans Steinitz vivió en Cuenca y también en Guayaquil. Tras dos años de amistad con Trude se casaron y decidieron vivir en Quito en la Avenida 18 de septiembre y posteriormente, en el barrio La Floresta (en esa época las afueras de la ciudad.) Mientras construían su casa -alrededor de 1948- Trude miró a los obreros y albañiles utilizar cemento: material maleable y a la vez áspero/rígido con el que ella trabajaría después.

¹⁴ Oficio no.- 11. Consulado del Ecuador. Dirección general de comercio y asuntos consulares. Enviado por José Ignacio Burbano al Ministro Julio Tobar Donoso. Bremen, 17 de enero de 1939. En: Carpeta 1. Archivo Casa Cultural Trude Sojka.

En relación a la coyuntura nacional y cómo se establecieron las relaciones entre migrantes alemanes en Ecuador, antes de su muerte e internado en el hospital, Fritz Leffmann concedió a Alex Schlenker una última entrevista en la que le explicó que existió una división dentro de la colonia alemana en Ecuador causada por partidarios del régimen nacionalsocialista y quienes habían llegado de Europa tras haber vivido, en primera persona, las consecuencias de éste.

Leffmann dijo a Schlenker que si visitaban el cementerio alemán de Quito él podría decirle, al mirar los apellidos en las lápidas, quiénes fueron parte de los nazis que llegaron a Ecuador. Afirmó:

Cuando llegué a Quito, me encontré con otros alemanes que habían migrado y cuando la guerra terminó, llegaron más y más. Incluso, algunos que habían perpetrado cosas. ¡Es algo muy difícil de contar y me quiero mantener alejado de eso! Como le he dicho, habían muchos alemanes que vivían acá y varios de ellos, por no decir, la mayoría, tenían una sensación y apego nacionalista y eran pro Hitler, pero en realidad no tenían la menor idea de lo que pasaba en Alemania. Cuando les contábamos lo que estaba sucediendo, la mayoría no nos querían creer. No eran personas malas, para nada, sin embargo, el nacionalismo los volvía ciegos y el movimiento nacionalsocialista de Hitler los entusiasmaba y lo creían todo.

Alguna vez, paseaba yo por el bosque Bellavista en Quito y vi a un grupo de alemanes que hacían maniobras militares o algo que ellos consideraban como ejercicios de soldados, sin embargo, no eran soldados, eran alemanes que vivían aquí y se habían disfrazado para hacer estos ejercicios en el bosque. Habían improvisado uniformes como los de las SS y no tenían rifles, pero los habían improvisado con tablas y palos o algo que parecía un rifle: que lo sostenían como rifle y lo manejaban como rifle. Y como éstos no disparaban, ellos lo hacían con su voz. Gritaban “bum-bum-bum-bum-búm”. Y había uno que montaba un caballo y parecía jugar al general y ordenaba y daba gritos y comandaba eso. Yo lo veía a la distancia y me parecía tremendamente ridículo (Leffmann en: Schlenker, 2010).

La “circular amenazante” de las SS que recibió el dirigente del Movimiento Popular Antifascista y del Movimiento Antinazi en Ecuador, Raymond Mériguet, también da cuenta de la situación de organización, división e incompreensión entre la población alemana radicada en Quito que promovía el nacionalsocialismo y sus acciones. (Véase: Anexo 4 en Mériguet, 2012: 248).



Imagen 6.- Retrato de alemanes nazis en Quito. Autor desconocido.

Ca. 1930 – 1935. Fotografía digital. Archivo Hasgafilms.

Para contextualizar la situación sociopolítica y cultural de postguerra, podemos retomar los testimonios de Leffmann quien explicó que en Quito la mayoría de los judíos alemanes ya no se reunieron con los demás alemanes: formaron una comunidad judía en la que había también migrantes checos y europeos del este.

Para los ecuatorianos, los judíos resultaban un grupo “exótico y extraño” (Véase Schlenker, 2010). Leffmann explicó a Schlenker antes de morir lo siguiente:

Después a mi llegada a Quito, me visitaron unos hombres de la embajada alemana y me retiraron mi pasaporte. Tras ello, el Ecuador me dio un pasaporte ecuatoriano y fui durante muchos años ecuatoriano. Luego, en los sesentas, la misma embajada alemana envió unos hombres que se disculparon conmigo y me entregaron un nuevo pasaporte. Fui a Alemania una última vez, una sola vez y no lo disfruté. Miraba a la gente mayor con sospecha y me decía a mí mismo, “¿será que uno de éstos ayudó a perseguirnos a nosotros, a los judíos?”

Cuando la guerra terminó llegaron muchos alemanes a Ecuador porque allá no había posibilidades ni perspectivas: la gente pasaba hambre. Otros, llegaron porque huían de aquello que habían perpetrado y los juicios que deberían enfrentar. Llegaron muchos nazis y aquí pudieron vivir como en el paraíso. Muchos incluso estaban aún orgullosos de lo que habían hecho. No quiero dar nombres pero si algún día usted y yo vamos al cementerio, podría decirle los apellidos de quienes recuerdo. Hubo figuras muy oscuras: ¡fue algo muy terrible! (Leffman en Schlenker: 2010).

En el caso de Trude, si bien ella fue parte de la comunidad judía que mencionó Leffmann, Ana recuerda que en su formación y la de sus hermanas, no fue fundamental para sus padres legarles o iniciarlas en prácticas judías, tal vez, por un rezago o temor a que volviera a existir persecución.

A nivel nacional, cabe destacar que el canciller de Ecuador en la década del cuarenta fue Julio Tobar Donoso quien recibió del gobierno nazi la condecoración de “La orden del Águila Alemana”, expresó en documentos albergados en el Archivo de la Cancillería criterios antisemitas y permitió la inversión de más de 34 millones de dólares que fueron incautados por el gobierno alemán a los judíos apresados. Tobar Donoso además, permitió la entrada al país en 1948 de Walter Rauff (creador del sistema de exterminio judío mediante camiones de gas).

Pese a esa situación de antisemitismo expandida en diversos lugares del mundo, Trude explicó que ella no fue discriminada por los miembros fascistas y nazis ubicados en Quito aunque si conoció de su existencia. Una explicación de ello sería también que, como consecuencia de su vivencia, Trude se mantuvo reservada, jamás quiso vender sus obras y pese a que llegó a ser buena amiga de Pilar Bustos, mostró su obra escasamente en galerías particulares.¹⁵ Respecto a su condición económica y clase social, Ana Steinitz explicó que sus padres compraron su casa a 30 años plazo y la pagaron cada año durante esas tres décadas: no fueron parte de los judíos que se dedicaron al comercio o que fueron millonarios.

En relación a la situación de los migrantes extranjeros y basándose también en el estudio de Kreuter y la investigación sobre las acciones que lideró su abuelo, Pablo Mériguet comentó:

“Quito vivió una época un tanto extraña en los 40. Por una parte el gobierno de Arroyo del Río fue muy duro con los extranjeros que opinaban demasiado. Con “La Gloriosa” parecía que llegaba una nueva época, pero a la final, Velasco Ibarra terminó encarcelando a algunos extranjeros otra vez, entre ellos mi abuelo.

¹⁵ Véase Carpeta 3: Catálogos de exposición: Archivo Casa Cultural Trude Sojka.

Económicamente, se vivió un período de compra-venta de bienes un tanto sostenible, lo que a la clase media (de cuya parte eran mayoritariamente los extranjeros) les vino bien” (Mériguet, Pablo. En conversación: 09-02-2015).

María Cuví, por su parte, ha señalado que en el ámbito nacional en Ecuador “durante la Segunda Guerra Mundial la frontera del Estado se superpuso con las de otros Estados aliados para crear lo que Levitt y Schiller (2007, 194) denominaron “campo transnacional”: espacio en el cual las decisiones de los Estados nación se subordinaron a las de la coyuntura política y económica internacional.” (Cuví, 2014: 11.)¹⁶

Trude fue artista, pintora y nunca quiso crear para un mercado. Únicamente, cuando Ana estuvo en el hospital, subastó nueve obras. Además, pese a que Hans Steinitz había realizado sus estudios de leyes, sin embargo, por la guerra no pudo concluirlos. En Ecuador y tras haber trabajado en Guayaquil, se empleó en Quito en una empresa llamada UCICA que importaba electrodomésticos. Más tarde, se dedicó a trabajar con Walter Sojka en “AKIOS”: primer almacén y primera fábrica de artesanías del Ecuador que fue arruinada por un incendio.

Trude y Hans recibieron -después de la Segunda Guerra Mundial- las pensiones que el estado alemán proporcionó a los sobrevivientes intentando generar una “reparación”. Como Hans estuvo en el Campo de concentración máximo tres meses y la pensión era un proporcional no tuvieron posibilidad de acumular o lucrar con ellas.

En la vivencia cotidiana, Ana Steinitz recuerda que muy pocas ocasiones fueron a la sinagoga o hicieron rituales. También, reconoce que Trude jamás habló en primera persona del Holocausto y cuando querían hacerle preguntas, ella se rehusaba a contestar. Les decía: “de eso no se habla”. Tras construir su hogar con Hans Steinitz, dar vida a 3 hijas y dedicarse al cuidado de su nieta Gabriela, Trude murió en el 2007.

¹⁶ Si la lectora o lector desea profundizar en más particularidades de la situación nacional es oportuno remitirse a la investigación de Byron Cardoso “*Marco internacional de los años veinte a los sesenta*”, En: *Nueva historia del Ecuador, Volumen 10*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1983.

¿Qué hemos aprendido del contexto y biografía de Sojka?

Reconocemos que la historia de vida de Trude se entreteje entre esos hechos colectivos que llevan a cada ser humano, en cuanto sujeto histórico, a afrontarlos y elegir vivir.

¿Qué pintó Trude, cómo lo hizo y en base a qué temáticas?

Estas preguntas se responden en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO II

DEL SILENCIO A LA EXPRESIÓN: OBRA ARTÍSTICA DE SOJKA Y ANÁLISIS DE SEIS PICTO-ESCULTURAS REALIZADAS ENTRE 1948 Y 1980



Imagen 7.- *Boceto de cuerpo humano.* Trude Sojka, Cuadernos de estudio, (Formato A3.) Ca. 1925-1935. Carpeta 1. Archivo Casa Cultural Trude Sojka.

De Trude Sojka sorprende no solo su historia de vida sino las obras que creó. En un inventario que realizamos junto a Ana Steinitz en octubre del 2014 pudimos constatar que en la Casa Cultural de Quito se albergan más de 250 picto-esculturas, esculturas y pinturas. Respecto a su trabajo creativo Ana me explicó:

Mi mami tuvo secretos que no contó a nadie. Hacía sus procesos de creación sin avisarnos y de hecho cuando éramos niñas no los notábamos. Por ejemplo, en el cuartito de aquí [haciendo referencia a una habitación en la planta baja de la Casa Cultural] ella almacenaba sus materiales y obras que fueron inspirados por su trabajo en la fábrica de mi tío Walter: AKIOS. Imagínate que mi mami ponía todo ahí y solo ella tenía la llave. Para mostrar sus obras, ella decidía qué quería mostrar, a quién sí y a quién no. (Steinitz en López: 2014).

Para trabajar, Ana recuerda que Trude usaba todo el espacio de la planta baja de su casa, pintaba a diario y pasaba la mayor parte del día creando. Tras su sobrevivencia a la Shoá y teniendo como base lo que aprendió en la Escuela de Bellas Artes de Berlín, empezó a generar -desde 1947 en Quito- una línea de creación que, como se explicará adelante, mantuvo rasgos expresionistas e incorporó materiales reciclados: fierros, vidrios, conchas, cristales y sobretodo cemento.

Ana recuerda que Trude moldeaba con fuerza aquella masa gris que debía ser figurada con rapidez: antes de que fraguara; posteriormente, la ponía a reposar en el patio. Además del cemento, hizo esculturas con resina, yeso y fierro. Los residuos y desechos que había encontrado fuera de ferreterías, en las calles o restantes de la fábrica AKIOS (SOIKA al revés y perteneciente a su hermano), a medida que los trabajó, le permitieron unificar esos fragmentos y convertirlos en obras.

Detalles y maneras de comprender las mismas se explican a continuación.

2.1. Estudio visual y composición de las obras de Sojka: lineamientos teóricos y formales.

La preocupación por el sentido de las imágenes, la manera en que se las construye y la interpretación que hacemos de ellas han motivado a que desde los Estudios Visuales asumamos nuestras lecturas como una práctica de analizar los múltiples sentidos e incidencias de la imagen en el sistema simbólico, cultural y económico de las sociedades. (Véase: Moxey, 2003: 57).

Bajo estos parámetros y para comprender las obras de Sojka me fue necesario tensionar las lecturas tradicionales y plantear un análisis crítico al academicismo eurocéntrico, caracterizar la emergencia de las obras dentro de sus contextos y ampliar su estudio mediante la transdisciplinareidad al vincularlas con poesías y relatos que acompañan a cada una de las seis obras que seleccioné.

Al analizar la producción visual de Sojka como una imagen/creación compleja y en permanente construcción, interrogué las formas de representación del horror vivido, destaqué la influencia de las “vanguardias artísticas” y la discursividad desde la cual fue construida la forma de ver y representar el mundo por Trude.

Dado que las picto-esculturas creadas por Sojka construyen imágenes, cabe señalar que Walter Benjamin explicó que “una imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal o continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es discurrir, sino una imagen en discontinuidad” (Benjamin, 2005: 464).

Desde el ámbito material, es oportuno señalar que Walter Sojka ayudó a Trude a fabricar una sustancia química a la que le llamó “acrilo-vinilo” y que ella usó para pegar las esculturas a los soportes. Esta sustancia después se la compartió a los artesanos de Calderón para que la usaran en la realización de sus muñecas de pan.

Tras modelar las figuras con cemento Portland y pegarlas con el acrílico-vinilo en el molde, Trude complementaba su labor al pintarlas. Para ello, usó generalmente acrílicos y colores que tardaba en mezclar y decidir si eran los adecuados.

Frente a su extensa obra, algunas preguntas nacen: ¿qué representan las figuras de cemento que Trude moldeó y colocó hace más de medio siglo? ¿qué significa cada imagen creada por Trude?, ¿dentro de qué corrientes artísticas se las podría caracterizar?

2.2 Creación artística y referentes: ancestralismo y expresionismo / informalismo y abstracción.



Imagen 8.- *Espíritu del bosque*. Trude Sojka, Ca. 1948.

Acrílico sobre escultura de cemento. 50 x 124 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

El arte es una creación humana en la que a través de una obra se muestra la condición y situación de una persona al estar-en-el-mundo (Véase Heidegger: 2006). Tras la información proporcionada sobre el contexto de guerra -resumido en el primer capítulo de esta disertación- cabe preguntarnos: ¿cómo fueron las creaciones de los artistas en el período posterior o de postguerra?

Sabemos que las dos guerras mundiales marcaron a la población y evidentemente a quienes lograron sobrevivir al genocidio en Europa, sin embargo, ya en el campo de las artes visuales si bien desde el siglo XIX las vanguardias artísticas trastocaron cánones, temáticas, parámetros y formalismos de la academia, el expresionismo -en cuanto corriente creativa- forjó a través de las obras de sus autores un movimiento que exploraba la desintegración de las formas y la figura humana, retrató hechos vinculados a emociones relacionadas a la ansiedad, frustraciones personales, el pensamiento metafísico, lo espiritual y el mostrarse de la intimidad de la creadora o creador.

Respecto al expresionismo (como una de las corrientes en las cuales Ana Steinitz enmarcó la obra de Sojka) cabe señalar que el término fue utilizado por primera vez por el pintor francés Julien-Auguste Hervé en 1901 en contraposición al Impresionismo.

En una definición general, se trató de “un movimiento heterogéneo que defendía la libertad individual y un arte más personal e intuitivo, donde predominase la visión interior del arte (la expresión) frente a la plasmación de la realidad (impresión)” (Steinitz: s/f).

En el artículo “*El expresionismo de Trude Sojka*” Ana Steinitz explicó que los elementos característicos de las obras de arte expresionistas fueron sus colores violentos y dinámicos que retrataban temáticas relacionadas a la soledad, la miseria y la deformación emocional de la realidad, obras que expresaban la amargura que invadió a los círculos artísticos e intelectuales de la Alemania de 1914 a 1939 (Véase: Steinitz, Ana: s/f).



Imagen 9.- *En gris*. Trude Sojka, Ca. 1948.

Acrílico sobre escultura de cemento. 67 x 59 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

En su reseña, Ana explica que las agrupaciones de “expresionistas” que marcaron al movimiento fueron las del grupo “Die Brücke” (1905) y el grupo “Der Blaue Reiter” (1911) que exploraron temáticas líricas, espirituales y cuestionaron ya no solo los formatos sino la supuesta objetividad en la visión del mundo. Los expresionistas tomaron como referentes las obras del grupo “Nabis”, las obras de artistas como Modigliani, Soutine, Utrillo, Chagall, Rouault, Munch, Ensor y de artistas postimpresionistas como: Cézanne, Gauguin y Van Gogh (Steinitz, Ana: s/f).

Como lenguaje artístico las obras a las cuales se las ha insertado o catalogado dentro de esta corriente muestran una exploración en la desfiguración de cuerpos, dimensiones y se realizan en base a colores primarios y su uso arbitrario. Además, el expresionismo incorporó el trazo que desfragmentaba el espacio y dio valor a las producciones artísticas realizadas fuera de Europa: arte africano, oriental, oceánico y americano. Tras las guerras, el expresionismo fue nutrido desde exploraciones y campos que lo hicieron antecedente del arte abstracto, del informalismo, el cubismo, el neo-expresionismo y sus derivaciones en el cine y la poesía. (Véase: Steinitz, Ana: s/f).

En su creación artística, Trude se basó en algunos de estos parámetros y en sus cuatro períodos prevalece el trabajo con figuras expresionistas, indagaciones respecto a las sociedades andinas y prehispánicas y ciertas obras que abandonan un trazo e intención objetual - figurativa y llegan hasta el informalismo y la abstracción de lo que pretendió representar/mostrar. Respecto a esta segunda corriente que también habría influenciado la obra de Sojka, Rodrigo Villacís explicó:

El informalismo, con su lenguaje enérgico y deshinbido, con una fuerza matérica que impresiona mucho al espectador, le permitieron a Trude expresar sus sensaciones, emociones y estados de ánimo. Le ayudaron a “limpiarse el pecho” como dijo alguna vez. En su paleta los colores son intensos y marcadamente contrastantes; inspirados muchas veces en la viva cromática indígena que la impresionó cuando llegó”. (Villacís, 1999: 105.)

Trude Sojka no se insertó en un movimiento o agrupación particular de pintoras o pintores y en Quito únicamente expuso su obra en la Galería Pomaire, en la Galería Kitgua, Gueberz, en el Toro Rojo y en el 2000, aceptó el homenaje que la Casa de la Cultura Ecuatoriana le hizo. En general, no fue una figura pública ni una persona extrovertida. Junto a su esposo fueron parte de la comunidad judía pero ella -la mayor parte de su tiempo- pasaba en su hogar y produjo su obra desde allí.

Respecto al contexto artístico en que se desarrolló y aunque mantuvo contacto con Guayasamín, Kingman y Tábara, Ana Steinitz explicó:

Durante los años 50, Trude Sojka entabló amistad con Gilberto Almeida y conoció a Aníbal Villacís: dos artistas apasionados por los mitos de la América precolombina o ancestral. Trude se prendó de las texturas visuales y táctiles de Almeida, de sus dibujos vigorosos y espontáneos, su figurativismo expresionista y el uso que tenía en sus obras de materiales extraños como los clavos y las mezclas de pigmentos con polvo de mármol. Tras su etapa creativa ligada a lo que vivió en el Holocausto, Trude se dedicó a trazar nuevas formas geométricas que simbolizaban elementos del mundo andino y empiezan a mostrar la búsqueda por capturar el movimiento en sus obras... la artista representa símbolos ancestrales, precolombinos y figuras antropomorfas con colores ocres, rojizos, verdes y negros. (Steinitz: S/f).



Imagen 10. *Precolombino azul*. Trude Sojka. Ca. 1970.

Acrílico y cemento sobre madera. 63.5 x 110 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

Dentro del contexto cultural, como refugiada judía y artista, ¿qué ha podido aportar Trude al arte en Ecuador? Al respecto, Julio Pazos señaló:

“En el caso de Trude Sojka es innegable su aporte al arte ecuatoriano ya sea por su actualidad en relación con el arte europeo, por su vigoroso tratamiento de los signos del pasado andino o por la exaltación de los sentimientos humanos... Su obra no fue una fácil acomodación de estímulos. La artista no cedió al gusto estereotipado de la mayoría. En el transcurso de nuestras artes, la irrupción no fue tolerada, o se la reprimió o se la ignoró: “El Carbonero” de Eduardo Kingman -una de las primeras muestras del expresionismo indigenista- fue marginado en el concurso Mariano Aguilera; los miembros del grupo VAN fueron rechazados en 1960, cosa igual que las obras de Los Cuatro Mosqueteros y solo años después se admitieron las propuestas de estos artistas y se valoraron sus mensajes plásticos... Las obras de los artistas mencionados fueron revalorizadas y cabe decir que, de igual modo, estamos en capacidad de celebrar el arte de Trude Sojka y ubicarlo en el sitio al que pertenece” (Pazos, 2009).

Tras estas acotaciones he considerado indispensable vincular la manera de crear de Trude con el contexto del que fue parte: sus pinturas, esculturas y picto-esculturas tienen aquellos rasgos que podemos identificar como expresionistas, sin embargo, más allá de ello, yo pienso que este factor denota una rebelión ante el régimen al cual sobrevivió: recordemos que el nazismo declaró al arte expresionista como “degenerado” o “sin valor” e incluso lo prohibió por su influencia judía y bolchevique.

Considero que esta “rebelión” en la forma de representación de las figuras en Sojka, pudo estar marcada también en cuanto en la postguerra, Hanna Arendt explicó que “los cadáveres destrozados de aquellos que murieron en los campos de concentración fueron enviados a sus familias en ataúdes de zinc sellado, cuya función era la de ocultar y a la vez poner de manifiesto lo hecho: un ejemplo perfecto de las tácticas del ir mostrando y escondiendo en las que los nazis fueron auténticos maestros” (Arendt, 133-134) ante ello, Trude, al crear sus obras desde la negación al olvido y dando valor a la expresión no únicamente realista afrontó esa discriminación e insertó sus obras en el mundo.

Hacia 1947 - 1948 Trude inició sus primeras obras en Ecuador, en ese año, el ámbito artístico estuvo marcado por el desarrollo del indigenismo. Paralelamente a la construcción de su casa en La Floresta, retomó su labor creativa y también elaboraba figuras para la empresa de artesanías de su hermano Walter (“AKIOS”).

¿Qué pudo crear en esos primeros años o en esa primera etapa tras el horror?, ¿cómo interpretamos las obras de Trude Sojka?, ¿qué nos dicen las imágenes que creó?, ¿qué obras son representativas en el proceso de resiliencia que manifiesta la vida de Trude?

A través de una mirada general de la producción artística de Sojka, he considerado que ésta puede clasificarse en cuatro retóricas de creación: 1. Temáticas vinculadas a la sobrevivencia a la Shoá. 2. Exploración de figuras precolombinas y del arte popular andino. 3. Representación del movimiento de danzantes y figuras abstractas y 4. Producción inspirada en el cuidado de su nieta y vinculada a su asombro ante la infancia, la existencia y el cosmos.

Dado que la producción de Sojkja es amplia, decidí profundizar en el análisis de las seis siguientes. ¿Por qué éstas obras? Porque juntas muestran una transición y relatan la historia de Sojka como sobreviviente: de la experiencia y conocimiento del horror hacia la conciliación con la vida. Dado que estos dos ejes son fundamentales para comprender a la artista, su obra y permitían entender su labor para los fines de esta investigación, a continuación presento un análisis de cada una.

2.3. Análisis de “Oración en la sinagoga”, “Mujeres caminando a la cámara de gas”, “Liberación de Auschwitz”, “Redención”, “Madre con hijas” e “Infinito”.

Las seis obras que elegí y son presentadas en este apartado tienen en común que pertenecen al primer y último período de creación de Trude. A primera vista, muestran cuerpos sin una identidad determinada: seres sin sexo, carentes de una forma o intención realista y que develan el arremolinarse de cada elemento hasta construirse como imágenes.

En un resumen general en estas obras se alude a la quietud y el silencio al estar dentro de una sinagoga judía, el color gris y opaco de quien miró salir humo y conoció a quienes murieron en una cámara de gas, los colores explosivos y las posibilidades de crear formas que vuelven a incorporarse, danzan y son reflejo de una redención / liberación, así como la maternidad y el sentido de pertenencia a una familia y al universo.

Para establecer el análisis de las obras realicé una descripción formal de las mismas, posteriormente, hice una interpretación de éstas basándome en los antecedentes históricos y biográficos que mencioné en el capítulo anterior y para finalizar, seleccioné y añadí textos que en el transcurso de mi vida he conocido y que noté se podían conectar y dar una mirada poética – filosófica a cada picto-escultura.



Imagen 11.- *Oración en la sinagoga.* Trude Sojka. Ca. 1970 - 1980.

Acrílico, cobre y cemento sobre madera. 87x55cm. Casa Cultural Trude Sojka.

¿Qué es una sinagoga?, ¿Qué significó para Trude ser judía?, ¿Qué retrata esta obra?

La sinagoga en la religión judía es el espacio físico de reunión, estudio y comunión con la presencia divina en el que a través de la oración e interpretación de la Torá, individualmente, se llega para realizar el culto y está orientada hacia el Templo de Jerusalén. En la sinagoga, se encuentran las leyes mosaicas, un tabernáculo en el que se mantiene la luz perpetua y el cofre del Arca de la Alianza (estos elementos se retratan en color amarillo en la obra).

En el diccionario de las religiones, Mircea Eliade explica como el judaísmo, antes que nada, agrupó la concepción de un pueblo en relación a un único dios hacia el año 2000 a.C y es parte de las tres religiones que basan sus prácticas en un libro considerado sagrado. (Véase: Eliade, 2007: 235).

Históricamente, el pueblo judío descende de los amorreos u occidentales instalados en Mesopotamia hacia el tercer milenio y que posteriormente llegaron a Egipto y fueron esclavizados. De manera muy general, la historia judía ha estado marcada por una serie de luchas contra otras “tribus”, ocupación y expulsiones de territorios sagrados, división, destrucción de sus templos y la creencia, realización de ritos y celebraciones instauradas bajo un calendario fijo.

En esta pintura de Sojka podemos notar la importancia de una presencia humana en el centro del cuadro a través de la figura retratada. Asumiendo que se trataría de la misma Trude, ella aparece situada frente al altar y en un estado calmo, quieta, solitaria y de pie, la imagen muestra como ella se asume como parte del pueblo judío y su historicidad.

Pese a la infinitud de persecuciones, la diáspora, la Shoá y las migraciones de las que ella y otros han sido víctimas, decide marcar este hecho: ella es judía, recepta las escrituras proféticas y parte de su identidad estuvo en el asumirse como miembro de esta comunidad.



Imagen 12. *Mujeres caminando hacia la cámara de gas.* Trude Sojka. Ca. 1948 -1950.

Acrílico y cemento sobre madera. 53 x 82 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

Las cámaras de gas fueron los dispositivos –muchas veces subterráneos- en los cuales tras la Solución Final, los nazis asesinaron a la población judía al encerrar a los prisioneros en un espacio en el cual se los asfixiaba y tras asegurarse que estaban muertos, se les retiraban sus pertenencias y se los cremaba en hornos.

Se conoce que parte de los trabajos forzados que debieron realizar algunos judíos durante el Holocausto, fue accionar como “Sonderkommando” (encargado de llevar a los presos hasta las cámaras, ejecutar el proceso y posteriormente, trasladar sus cuerpos hasta los hornos.) Dado que se pretendía que esto no se supiera, la mayoría de sonderkommandos -al haber sido testigos de estos hechos- fueron posteriormente asesinados, bajo el mismo método, por otros. (Véase: Tendlarz, 2005: 66).

Esta obra de Trude muestra una acción concreta: el camino de ocho mujeres apresadas hacia el lugar en el cual fueron asesinadas: las cámaras de gas. La acción en la picto-escultura no tiene un centro, el desplazamiento ocupa todo el cuadro y se estructura bajo el aumento de tamaño de los cuerpos que se leen de izquierda a derecha.

Las proporciones no son realistas, los colores utilizados varían del gris, al azul y sus respectivas degradaciones. Pese a que las figuras son reconocibles como cuerpos humanos, éstas son borrosas, no existen rostros identificables (son cuerpos indeterminados y su efecto apunta a lo inmesurable, incalculable e innombrable.) Esta imagen denota rasgos expresionistas y pone en manifiesto un hecho que la artista observó, recordó y plasmó.

La discursividad presente es la de la Shoá y el camino que hicieron las mujeres judías asesinadas tras “laborar” en campos de concentración -como el de Auschwitz- que Trude conoció y por ello, esta picto-escultura es una obra de carácter testimonial.

Considero que un correlato y vínculo oportuno para complementar el análisis de esta obra es el poema “*Salmo*” que explica la situación de condena por el otro: la ausencia de dios y de identidad, la situación humana ante la muerte de aquellos a quienes se amó, el olvido y el sentido de continuar una labor poética - artística. Paul Celan (poeta judío víctima de la Shoá) escribió en 1963:

*“Nadie,
Nadie las moldeará otra vez con tierra o con arcilla,
Nadie, soplará palabra a nuestro polvo. Nadie.
¡Alabado seas tú, Nadie!
Por amor a ti y en contra de ti queremos aún florecer.
Una nada fuimos, somos, seremos
pero una nada siempre floreciendo:
rosas: rosas de nada, de nadie.
Con el buril diáfano del alma,
pese al estambre desolado de cielo o
la roja corona de la palabra púrpura
aún cantamos sobre la espina.”*

(Véase: Celan, 1999: “Salmo”).



Imagen 13. *Liberación de Auschwitz*. Trude Sojka. Ca. 1948 - 1950.

Acrílico y cemento sobre madera. 60 x 50 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

Trude Sojka fue liberada el 11 de mayo de 1945. Considero que esta obra es auto-referencial y muestra seis figuras humanas que relatan el impulso para volver a ponerse de pie tras haber sobrevivido.

¿Cómo se sentiría ella al conocer que la guerra había terminado y era “libre”?

Las figuras retratadas denotan que la primera, tras estar en el piso, la segunda, tercera y cuarta figura empiezan a incorporarse, se levantan y rompen muros. Inesperadamente, la quinta figura (próxima ya a salir del campo de concentración) busca refugiarse, se inclina y tal vez llora. Finalmente, la sexta figura levanta sus brazos, se adueña de su cuerpo y grita. Cabe señalar desde el análisis formal que en “Liberación de Auschwitz”, los seis cuerpos silueteados se separan del fondo y del entorno en general por el color rojo – anaranjado y un alto relieve.

Particularmente, una sensación intensa me ha aprisionado cada vez que miro esta obra. En el 2014, tras observarla durante horas, logró expulsarse de mí garganta y arrojarse en palabras una descripción de la misma así:

“Liberación de Auschwitz

Liberación: Romper, romperse. Romperme. Romper el silencio. **Auschwitz:** Terror constante, apesamiento. **Liberación:** Autocontrol, autoconocimiento, descubrirnos habitando el mundo.

Auschwitz: Ansiedad, encuentro con la muerte, cercas eléctricas, encierro. **Liberación:** Recordar y aceptar mi historia, respirar, ser dueña de mis pulmones, unificar mente y cuerpo, habitarme íntegra en el alba, la aurora y el crepúsculo. **Auschwitz:** Traumas, depresión, alteración nerviosa, dolor. Violencia inexplicable. **Liberación:** Esfuerzo por aprender a estar, a sentir tranquilidad. Descubrir la posibilidad de resistir. **Auschwitz:** Gritos, infanticidio, racismo, burla, crueldad, asesinato, enajenación. **Liberación:** Reconocimiento de mí y de otras personas. Autocompasión, seguir viva. **Auschwitz:** Guerra, incertidumbre, holocausto. Campo de concentración, fobias, pánico... **Liberación:** Salir. Volver a crear y proponer. Volver a confiar. Levantarme y Caminar. Perdonar con sabiduría a quienes no pedirán disculpas. Volver a reír.

Li: Recordar. No olvidar quién fui y quien estoy siendo. Protestar. Pintar. Cantar. Desocultarme. Escribir. **Libe:** Reconocer mi estado de ser, de existente junto a otros existentes. **Libera:** Dar palabras a lo trágico. Continuar y nacer mil veces en un día. Aprender a vivir.

LIBERACIÓN: Actos para ser. Movimiento intuitivo de nuestros cuerpos en el que encontramos la profundidad de estar aquí: sentimos el peso de nuestra presencia en la Tierra y reconocemos la guía del flujo energético que nos habita a todas y a todos, que habita y transforma el universo. Recorrer nuestra piel sin temor, percibir nuestros órganos y nuestros huesos; dar sentido al todo y al vacío. Enfrentar con valentía el hecho de haber nacido humana aquí, ahora”
(En: López, 2015: 69).



Imagen 14. Redención. Trude Sojka. Ca. 1950 - 1955

Acrílico y cemento sobre madera. 60 x 50 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

“En el instante que es el despertar se da el ahora del reconocer”.

Walter Benjamin, Libro de los pasajes, 18. 4

“Redención” está compuesta por cinco figuras humanas moldeadas en cemento, pintadas con acrílico y expuestas a nuestra mirada. Visualmente, es notoria la desnudez y el color piel de los cuatro cuerpos que se ubican en los bordes y en el trayecto de la picto-escultura. La quinta figura humana, está en la esquina superior izquierda y fue recubierta por acrílico negro: negro como el carbón cuando la madera ha ardido, negro fusionado con bergoña que envuelve a la escena, negro y rojo, rojo casi sangre: muerte, miedo, dolor, escondite, memoria y sobre-vivencia.

El título de la obra nos guía a su interpretación y en la secuencia de las seis obras que seleccioné, considero que ésta marca una ruptura: la de la cita inicial de Benjamin que afirma el despertar como un instante en el que nos reconocemos en el presente: el ahora.

Pienso que Trude Sojka asimiló y representó en esta imagen que “redimirse” era crearse un refugio interior, generar recursos mentales y materiales que le permitieran seguir viviendo y poner límite a los recuerdos obsesivos de los traumas que tenía y así lograr que la pena cesara paulatinamente.

Redimirse, como lo muestran las figuras modeladas y cubiertas por pintura fue salir de la condena hacia el sufrimiento, de la esclavitud emocional a la que otros la condenaron y generó que ella iniciara el rescate de sí misma de la muerte.

Para complementar mi interpretación y lectura visual de esta obra, dos citas de Hanna Arendt y Adrienne Rich aportan a esta noción sobre la redención vinculada a la valentía y la fuerza interior:

“La virtud humana se presenta siempre como una mezcla de valentía teñida de orgullo estoico y de cierta curiosidad ante la espantosa capacidad de destrucción” (Arendt, 130).

“Ninguna de nosotras está destinada o condenada. Los accidentes suceden, no somos heroínas; suceden en nuestras vidas como los accidentes de tráfico, los libros que nos cambian, los barrios a los que nos mudamos y que llegamos a amar. “Tristan und Isolde” de seguro no es la historia mayor: las mujeres deberían al menos conocer la diferencia entre el amor y la muerte. Ninguna copa de veneno, ninguna penitencia. Meramente la noción de que el grabador debe haber atrapado algún fantasma nuestro: ese grabador que no sólo reprodujo sino que debería habernos escuchado y podido instruir a aquellas que vinieran después: esto fuimos, así es cómo tratamos de amar, éstas son las fuerzas que ellos nos pusieron en contra y éstas son las fuerzas que nosotras pusimos adentro nuestro, adentro y en contra, en contra y adentro nuestro” (Rich, 2012: Poema VII).



Imagen 15. *Madre con hijas.* Trude Sojka. Ca. 1950 – 1960.

Acrílico y cemento sobre madera. 83.5 x 55 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

La quinta imagen que elegí analizar es una producción que muestra a una mujer junto a cuatro niñas: sus hijas. Al igual que las obras anteriores, me parece que esta es una obra en la cual Sojka se retrata a sí misma y retrata sus emociones.

Cabe señalar que existen dos fotografías de Trude Sojka junto a sus hijas¹⁷: una con Chela y otra, de 1956 junto a Chela, Anita y Miriam. Las tres niñas nacieron en Ecuador y su padre fue Hans Steinitz. No obstante, en la obra miramos cuatro cabezas infantiles: ¿por qué cuatro?

Ana recuerda que cuando su hija nació, Trude le comentó que la bebé que ella había dado a luz en 1945 y que murió durante la Shoá se llamó Gabriela, el nombre que Ana quería para su hija y como se llamó la nieta de Trude.

¹⁷ Véase: “Cronología” en Rodrigo Villacís Molina: “Las dos vidas de Trude Sojka”, Ecuador, 1999, pág. 149.

Por lo señalado, considero que a través de esta obra estaríamos presenciando una “cura metafórica”¹⁸ pues, junto a la madre (Trude) se puede mirar a una figura de mayor tamaño que las tres siguientes: tal vez, y ateniéndome a los riesgos de mi interpretación, la obra muestra el reconocimiento de Trude ante su nueva vida en Ecuador, la conciliación y aceptación de la pérdida de su hija y la “asimilación” del hecho traumático con el cual se convivirá. La “cura metafórica” acontece en cuanto en esta obra se muestra que la hija fallecida no fue olvidada: fue parte de la historia de Trude y la representó, incluso, en su nueva etapa en Ecuador.

Respecto a esta posibilidad, sensaciones y experiencias de la maternidad, dos poemas de la nicaragüense Gioconda Belli me parecen oportunos para acompañar esta obra:

*“Y Dios me hizo mujer,
de pelo largo,
ojos, nariz y boca de mujer.
Con curvas y pliegues
y suaves hondonadas
y me cavó por dentro,
me hizo un taller de seres humanos.
Tejió delicadamente mis nervios
y balanceó con cuidado
el número de mis hormonas.*

*Compuso mi sangre
y me inyectó con ella
para que irrigara
todo mi cuerpo;
nacieron así las ideas,
los sueños,
el instinto.
Todo lo que creó suavemente
a martillazos de soplos
y taladrazos de amor,
las mil y una cosas que me hacen mujer todos los días
por las que me levanto orgullosa
todas las mañanas
y bendigo mi sexo.”*

¹⁸ A través de la acción artística, la imagen pictórica creada se vuelve un dominio de lo posible que no necesariamente es lo real: en el ámbito simbólico y creativo se puede imaginar y representar a una hija fallecida que aún vive, es parte de su familia y le permite sanar el dolor de la pérdida.

También, el poema “*La muchachita*” de Gioconda Belli junto a Rogelio Botanz impregna esa sensación de admiración de una madre ante su hija:

*“Ya se quedó dormida la muchachita,
cerró de nuevo su corazón de palma,
terminó su lección de veinticuatro horas en que la vida
es un juguete que se arma y desarma.*

*Parece un mar
que se quedara quieto de repente,
una canción
que no necesitara viento para oírse;
mi muchachita-milagro
deslumbrante mujer en miniatura,
mi canción...
¡Qué linda se ve mi muchachita dormida!
¿Cómo fue que el amor
Floreció de esta manera?*

*¿Dónde estará escondida toda esa fuerza
que te tejió por dentro esta muñeca?
¡Qué estrella te reventó en el sexo
y te entregó este chiquito planeta perfecto!*

*Parece un mar
que se quedara quieto de repente,
una canción
que no necesitara viento para oírse;
mi muchachita-milagro
deslumbrante mujer en miniatura,
mi canción...
Arrorró.... ”*

(En: Belli, Gioconda: Poemas).



Imagen 16. *Cosmos*. Trude Sojka. Ca. 1980.

Acrílico y cemento sobre madera. 50 x 80 cm. Casa Cultural Trude Sojka

“Cosmos” es la obra con la que cierro el análisis de la producción de Sojka que me interesó destacar en esta parte de mi investigación. La picto-escultura fue realizada tres décadas después de que Trude empezara su trabajo con cemento y acrílicos en Ecuador.

En “Cosmos” encontramos una composición basada en figuras circulares y espiraladas que fueron recubiertas por colores primarios creando una gama medianamente ordenada. En la obra no hay un centro y, si bien la temática corresponde al universo, a las espectadoras [o por lo menos a mí] nos es posible reconocer entre las espirales una cabeza humana en la zona lateral derecha.

La obra denota movimiento, estallido y transformación: es el paso del recuerdo de la cámara de gas (pasado) a la vivencia continua del presente. En la obra, considero que las espirales significan transformación, salto, dialéctica, mutación, trascendencia del recuerdo y conocimiento ilimitado del universo.

Particularmente, al examinarla y ponerla en relación con otras obras que Trude creó en su tercera etapa considero que “Cosmos” muestra la aceptación e integración de todas las experiencias que hicieron -de lo que Trude vivió- una historia propia que debía aceptar y que para asumirla le fue necesario estar dispuesta a transformar sus emociones, maneras de pensarse, de recordar y de habitar el mundo.

Mediante un ejercicio intertextual y tomando como referente la investigación de Alex Schlenker sobre Paul Engel / Diego Viga, “lo real”: aquello que fue históricamente vivido por artistas como Trude “no fue negado sino que llegó a constituir una experiencia ante la cual era oportuno preguntarse si, tras ella, aún era posible ser feliz” (Véase: Schlenker, 2015).

“Cosmos” muestra la concepción humana del ser en el mundo junto a otras personas y habitar en la inmensidad del universo. Muestra el trabajo personal con la energía que nos habita y con aquella que formó y constantemente transforma el espacio. Al ser una obra que involucra un conocimiento mayor de sí misma y del instante actual en que estamos siendo: el ahora, la vida que continúa y se despliega en una temporalidad específica regulada por el movimiento. Para enfrentar al horror y los traumas que le dejó la guerra, debieron surgir en ella otros parámetros de comprensión que la llevaron a expulsar y expresar lo vivido entre cemento y acrílicos.

Julieta Paredes, feminista latinoamericana, evoca en uno de sus poemas esta posibilidad de vivir pese a lo adverso, terrible, injusto y doloroso. Para cerrar el análisis de esta obra, cito los fragmentos de uno de sus poemas:

*“Para morir me han parido: a vivir y a morir me dedico, a construir charcos en el cemento
y salvar esta, mi voz, con su ritmo de nieve.*

*Me han parido y también me han matado, no dejaron nada en mi jardín,
¿nada?*

*No, sólo venas, venas con sangre, sangre que emana desde el roquerío a mi noche,
sangre:
sangre de mosca, sangre de cactus.*

Hoy, donde se acaricia hay vidrio y todo se cimbra.

Sin embargo,

¡es hora de mirarme en el espejo!

es hora de asumir mi condición:

condición de cruz, condición de espina,

así, las cenizas cruzarán mi espalda y solo entonces,

se habrá inventado la música y la danza,

entonces, todo el barro se partirá en dos.

*Yo soy milagro alumbrado por bestias elitradas,
soy palabra cosechada con ciruelas,
soy colmillo herido, soy serpiente y bramido.
Soy la última ventana de esta calle,
soy la sed que se extingue con orejas de fraile,
soy lobo y soy rana y escorpión.*

*Y porque para vivir he nacido a morir me dedico:
para esquilar el verano de enero y no la sangre chorreada en la guerra,
para buscar mi cueva entre las cuevas y desde allí,
seducir a las rocas el día de mi cumpleaños.
Para conquistarme y conquistar el vinagre del frío buitres
para almacenar en mi pecho lagartijas:
¡para vivir!
porque para vivir a morir me dedico.”*

(Paredes, 2012: Poemario)

Analizar estas seis obras de Sojka me permitió captar que éstas le proponen a la espectadora un acto comunicativo: permiten descubrir la historia de vida de la creadora, los hechos que enfrentó y cómo “habla” de ellos a través de sus obras.

Las figuras humanas en contemplación, aquellas descompuestas como es el caso de las dos relacionadas a la Shoá, su maternidad y finalmente, su sentido de pertenecer al Cosmos, muestran una narración visual de sus experiencias. A diferencia de quien habría elegido tomar venganza o jamás plasmar el horror que vivió, Trude dejó un testimonio de su vida, de quienes vivieron en los campos de concentración y, rebasando aquel *límite* de lo representable (como explicó Nancy) dejó una evidencia de su haber sido y sobrevivido.

Tornar nuestra mirada hacia estas seis obras y analizarlas, implicó que abandonemos las pretensiones de verdad inmediata y seamos capaces de reconocer y posteriormente, contar, tanto el horror como la sanación y lo bello.

En relación a las creaciones de Sojka como obras testimoniales y su manera de mirar y representar lo que ella vivió, Gérard Wajcman explicó que como espectadoras, necesitábamos recordar que en la relación entre memoria y arte, el papel subjetivo del creador es central en cuanto:

“Haciendo un cuadro, más allá de agregar lo visible a lo visible, el artista coloca al mundo bajo su mirada y en esa misma mirada los tiempos del mundo, discontinuos, vendrían a conjugarse” así, “la obra de arte es una mirada sobre el mundo. Y también, mirar un cuadro, deviene con lo que éste representa en mirar una mirada” (Wajcman, 2005: 19 - 20).



Imagen 17. *Hombre mirando al infinito.* Trude Sojka. Ca. 1960.

Acrílico y cemento sobre madera. 50 x 45 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

Simone de Beauvoir señaló: “La verdad que nace de la austeridad, rebasa lo estético y permite iluminar otras formas de inventarnos y vivir.” (De Beauvoir, 1985: X) Por ello, este capítulo permite notar que en la producción artística de Trude operó una forma de lenguaje que narra formas humanas de violencia que no podían verbalizarse o escribirse y ante las cuales, al necesitar transformarlas, ella decidió plasmarlas en símbolos, procesos de auto-representación, asimilar lo vivido y sanarse.

Las interpretaciones de estas obras ha implicado que vincule intención, creación, contexto y correlato poético. Tras realizar este ejercicio, llegamos a la pregunta fundamental que se resuelve en el tercer momento de esta investigación: ¿qué es y cómo se produjo la resiliencia en Trude Sojka?

Esta inquietud se responde en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO III

CREACIÓN ARTÍSTICA Y RESILIENCIA

“Al igual que alguien que se mantiene encima de una nave, trepándose a lo alto de un mástil que se está derrumbado y desde allí, tiene la oportunidad de dar una señal para su rescate”.

Carta de Walter Benjamin a Gerhard Scholemn, 17 de abril de 1931
(En Arendt, 1990:158).



Imagen 18.- Moisés, en movimiento. Trude Sojka, Ca. 1980.
Acrílico sobre cemento. 70 x 45 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

Generalmente las investigaciones históricas sobre conflictos sociales detallan los motivos, duraciones y personas que los lideraron: se hace una reseña del número de muertas y muertos que dejaron las guerras y se cierra el análisis. Aunque esa labor es valiosa para preservar la memoria colectiva, en muchos de esos estudios se ha olvidado rastrear los hechos y la situación de quienes sobrevivieron.

En relación a ello y dado que fue el caso particular de Trude Sojka: ¿qué significó para ella seguir viviendo?, ¿cómo incidió en su vida su labor como artista?, ¿pudo “sanar” sus traumas?

Para iniciar la respuesta a las interrogantes planteadas, Julio Pazos -en una valoración general de la obra de Sojka- en el 2009 señaló:

Es la textura la protagonista del arte de Trude Sojka. Ella es áspera, opuesta a la tersura: ella es tosca, contraria a la listura. Ella es bronca, enemiga de la sutileza. Las capas de acrílico aumentan la irregularidad. ¿Por qué Trude Sojka prefirió esta insuave expresión? La respuesta es evasiva y misteriosa. ¿Las huellas del horror se marcaron para siempre? o ¿funcionó esta textura como un velo adherido a las formas y colores del mundo recuperado? A primera vista, la rispida índole del cemento sorprende al observador, pero luego la percepción lo remite a evanescentes signos y a formas abreviadas que danzan y vuelan. Cuerpos humanos, pájaros, peces, plantas y barcos que se aligeran y configuran un mundo luminoso. En realidad, el tosco cemento adquiere categoría de símbolo puesto al servicio de un mundo rutilante, de un mundo decantado después de dolorosos procesos: el arte de Trude Sojka comunica el gozo del nacimiento. El frío mundo que le tocó experimentar en un momento de su vida le serviría, después, para comunicar inocencia, ternura y fuerza creadora (Pazos: 2009).

Bajo este análisis y como pudimos constatar anteriormente, las representaciones creadas por Trude no negaron ni dejaron de lado sus recuerdos de lo vivido durante su apresamiento y encierro. Ella no sanó inmediatamente tras llegar a Ecuador y aquel *“mundo luminoso”, “gozo del nacimiento”* e *“inocencia, ternura y fuerza creadora”* que refiere Pazos y están presentes en su obra, emanó tras un trabajo paulatino de autoconocimiento: crisis, sufrimiento y re-existencia.

Muestra de que la vida de Sojka en Ecuador estuvo marcada, entre otros traumas, por las secuelas de la persecución antisemita es que en la planta baja de su casa en Quito, Hans y Trude construyeron un cuarto secreto al que se accede a través de una puerta que, actualmente, simula ser librero. De este espacio Ana señaló:

Cuando éramos pequeñas, con mis hermanas se nos hacía natural que esa habitación estuviera ahí. Adentro había cobijas, alimentos que mis padres renovaban cada cierto tiempo, linternas y la habitación aparentaba ser una pequeña bodega. Ahora, yo lo entiendo como un refugio de prevención... Cuando ya éramos grandes mi mami nos aclaró que lo habían construido “por si acaso”. En nuestra niñez nunca supimos lo del Holocausto porque mis padres no nos hablaron de sus vivencias. No sabíamos que ellos habían estado en campos de concentración hasta que fuimos grandes. Hubo silencio total del tema. (Steinitz en López: 2015).

Este testimonio encuentra un correlato explicativo desde el estudio psicoanalítico en la experiencia que manifestaron muchos sobrevivientes del Holocausto que migraron tras su liberación y del que Winnicott señaló:

Relacionada con su experiencia pasada y con las características ambientales, el «temor al derrumbe» consistió en un terror a que en la nueva vida resurgieran hechos del pasado y eso los condujo a realizar actos para organizar su nuevo yo. (Winnicott, citado en: Grinberg, 1982: 93).

Dado que las y los sobrevivientes de la Shoá sufrieron diferentes trastornos emocionales al verse apresadas, trasladadas de su hogar y vivir padecimientos inenarrables, las crisis de carácter psicótico como la sensación de persecución o el temor a volver a estar en un campo de concentración, se manifestaban aún como “peligros reales” que, pese a ya no estar presentes en su cotidianidad, necesitaban evitar y para ello, como lo hicieron Hans y Trude, construyeron hogares con refugios / escondites.

Además de esta habitación que dejó la muestra de un espacio físico concreto en el que el hecho del temor a la persecución semita es evidente, existe un documento médico realizado por el Doctor Otto Lederer respecto a la salud mental de Trude en el que señaló:

"La paciente llegó a Ecuador en un estado de desnutrición completa (con un peso debajo de 45 kg.) Tenía gingivitis, piorrea alveolar y glositis. Se quejaba de frecuentes diarreas, vómitos y dolor en las masas de las extremidades y en la cabeza. Desde su llegada y hasta hoy, sufre de depresión severa y su situación emocional no ha mejorado a pesar de años de tratamiento intensivo no sólo conmigo, sino también con su psiquiatra: Dr. H. Meth. Todas estas enfermedades fueron causadas por el encierro y el esfuerzo que sufrió la paciente en el campo de concentración. Antes de la guerra, la Sra. Steinitz era totalmente sana, puedo dar fe personalmente de ello ya que traté a ella y a su familia en Praga donde yo trabajaba como médico. Por su depresión mental, el ejercicio de su profesión artística (la paciente manifiesta Bilhauerin) es absolutamente imposible: ni siquiera puede desenvolverse temporalmente con normalidad en su hogar. Por los años transcurridos, la depresión en curso y sus estados psico-neuróticos, no hay perspectivas de que su salud pueda mejorar, por lo que habrá que considerarla aquejada de una anormal perturbación mental." ¹⁹ (*Traducción mía revisada por Alex Schlenker. El texto original, en alemán, se transcribe en la nota al pie).

¹⁹ Die Patientin kam nach Ekuador in einem Zustand vollstaendiger Unterernaehrung mit einem Koerpergewicht unter Durschnitt (45 kg.), mit Gingivitis, alveolar Piorrhea und Glositis. Sie klagte ueber haeufige Durchfaelle, erbrechen und Schmerzen in den Gliedmassen und im Kopf. Seit ihrer Ankunft bis heute leidet sie unter schweren Depressionen seelischer Natur, welche sich nicht gebessert haben trotz jahrelanger intensive Behandlung nicht nur bei mir, sondern auch bei einem Psychiater, Dr. H. Meth. Alle

Esta descripción médica - psiquiátrica del estado físico y mental de Trude da cuenta en qué nivel fue ella afectada. Su estado de depresión severa, inestabilidad emocional y enfermedades años después de su salida y sobrevivencia al campo de concentración y de trabajos forzados, deja claro que lo vivido por ella no fue “superado” u “olvidado” ipso facto. Respecto a los síndromes que padecieron los sobrevivientes de la persecución nazi, Grinberg explicó:

Después de su liberación, y ya establecidos en los países a los que habían logrado emigrar, se podía observar en ellos el síndrome que comprende un primer período de «supernormalidad», seguido de otro en que surgían síntomas de ansiedad, trastornos al dormir, pesadillas, fobias, perturbaciones de la memoria, estados depresivos crónicos, tendencia al aislamiento, problemas de identidad, manifestaciones psicósomáticas y, a veces, trastornos psicóticos.

En el tratamiento de estos pacientes suelen aparecer distintas tendencias en relación a las experiencias traumáticas sufridas. Algunos ocultan deliberadamente el recuerdo de estas experiencias, como si tuvieran necesidad de mantenerlas rechazadas y disociadas de los demás y de sí mismos, confinándolas y transformándolas en un baluarte secreto que nunca se debería llegar a conocer.

Otros, reaccionan en forma más paranoica, acusando a los demás de su tragedia y sintiéndose acreedores perpetuos de quienes no pudieron o «no quisieron» ayudarles. También, hay quienes se regodean masoquistamente en revivir su experiencia a través de la repetición reiterativa y detallada del relato de sus sufrimientos. Algunos autores han señalado las serias alteraciones yoicas que presentan estos pacientes. Kijac y Funtowicz (1981) señalan la coexistencia simultánea de dos aspectos del yo: una parte del mismo continúa «viviendo» en el campo de concentración, despojado de todo tipo de defensas; la otra parte, «adaptada» a la nueva realidad, se comporta «como si» fuera capaz de amar, trabajar, hacer proyectos, etc. La relación entre ambos aspectos es de equilibrio inestable y el yo actual es continuamente invadido por el yo fijado a la situación pasada, dando lugar al síndrome de “supernormalidad” o del “sobreviviente” que hablamos. (Grinberg, 1982: 101).

diese Krankheiten sind verursacht durch die Entbehrungen und Anstrengungen, die die Patientin im Konzentrationslager erlitten hat. Vorher war Frau Steinitz vollkommen gesund, was ich persoenlich bestaetigen kann, da ich sie und ihre Familie bereits in Prag kannte, wo ich frueher als Arzt taetig war. Ihre seelischen Depressionszustaende machen ihr die Ausuebung einer Gewerbstaetigkeit oder ihres kuenstlerischen Berufes (die Patientin ist Bilthauerin) vollstaendig unmoeglich; sie erlauben ihr zeitweise nicht einmal die Ausuebung ihre normalen Haushaltstaetigkeit. In ambetracht der schon jahrelang andauernden Depressions und psychoneurotischen Zustaende besteht keine Aussicht, dass ihr Gesundheitszustand sich grundsaeztlich bessern koennte und deshalb muss man diese abnormal seelische Stoerung fuer staendig betrachten. Certificado Médico. Quito, 28 de noviembre de 1959. Dr. Otto Lederer. Carpeta 1. Archivo Casa Cultural Trude Sojka. Quito.

Estas citas que relatan la experiencia de otros sobrevivientes desde un análisis psicológico permiten entender que para estas personas, seguir viviendo no fue, únicamente, “un triunfo” si no también, un padecimiento. Ser concientes de la muerte de sus familiares, el recuerdo de cada día soportado, sentimientos e ideas de culpa e impotencia ante la ausencia de las personas que amaban y su “integración al «otro mundo»: el de los vivos, el del no-campo de concentración” (Grinberg, 1982: 101) fue un proceso paulatino.

Sumándose a estas apreciaciones sobre la situación psicológica de los prisioneros de los campos de concentración nazis que pudieron sobrevivir (mientras que sus familiares y amigos fueron torturados o exterminados en las cámaras de gas) se sabe que varios se sintieron abrumados por la culpa y ese estado de ánimo fue “campo fértil para el escepticismo, la desilusión y la desesperación” (Grinberg, 1982: 107).

Artistas sobrevivientes como Primo Levi, Jean Améry o Paul Celan (de quien cité su poema “*Salmo*” en el capítulo anterior) perdieron toda convicción en las posibilidades humanas de vivir y se suicidaron. Respecto al estado mental y anímico que Trude padeció, Rodrigo Villacís ha escrito:

El recuerdo de su temporada en el infierno mantuvo a Trude todavía aterrorizada, pensando en todos a los que vio morir a su alrededor y en las inacabables noches en la barraca de Auschwitz. Al inicio, no podía dejar de revivir el espanto que le producía el isócrono sonido de las botas que iban y venían en el silencio de la noche, interrumpido de vez en cuando por el penetrante sonido de los silbatos, los disparos de los guardias y el ladrido de los perros entrenados para dar caza a los prisioneros que intentaban escapar. Para no extraviarse en la bruma de la locura, ella se había aferrado a su identidad y en ese mundo delirante, se repetía a cada momento, como un mantra, los nombres de aquellos quienes la estarían esperando... Aún ahora, cuando ha pasado medio siglo de esa experiencia, ella hace esas invocaciones inconscientemente cada vez que tiene miedo (Villacís, 1999: 65 – 66).

A partir de 1948 Trude Sojka empezó a trabajar con el cemento en sus picto-esculturas y continuó esa labor cada día y hasta su muerte. ¿Cómo lo logró?

A Rodrigo Villacís, Trude le comentó en 1999 que “las actividades artesanales que practicaba en los talleres de AKIOS no llenaban sus aspiraciones pues la necesidad de crear sus propias obras era un fuego que no había dejado de arder en su interior.” (Villacís, 1999: 86).

Además, paulatinamente y “aunque el miedo se le quedó adherido al alma y su naturaleza introvertida le impedían asomarse a la calle, después, fue hallando que donde estaba, era una ciudad amable y se animó a salir con su hermano cada vez que podía para así ver otros paisajes” (Ibíd: 85).

Aquella brecha que permitió el retorno a la vida al haber estado tan cerca de la muerte y afectó a los sobrevivientes de la Shoá, fue detallada por Silvia Tendlarz así:

Sobrevivir fue recordar el punzante deseo de vivir, de volverse nuevamente humano entre los otros, acoger la pasión y el tenue paso de los días sin sobresaltos, sin selecciones ni funestos presagios. Simplemente, volver a vivir. (Tendlarz, 2005: 75)



Imagen 19.- *Danza rítmica*. Trude Sojka, Ca. 1980.

Acrílico sobre cemento. 35 x 25 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

Como artista - escultora, Trude además de sus aprendizajes en la Escuela de Bellas Artes de Berlín había estudiado gimnasia rítmica en su juventud. Parte de su producción, retrata el movimiento de las personas que exploran la flexibilidad, los estiramientos y las posibilidades de sus cuerpos junto a la música al danzar. Ese “fuego interno” que le comentó a Villacís “había permanecido en ella” y era deseo de crear: es una característica singular en ella y un hecho central dado su bagaje y experiencia como creadora.

En la Historia del arte occidental, se ha planteado a la “catarsis” como una situación en la cual una artista expresa sus sentimientos y emociones durante la realización de su obra y, este ejercicio, a su vez, la conduce a “liberarse” de las mismas. Esta concepción puede asumirse como un indicio para caracterizar el proceso artístico inicial de Sojka vinculado a su sanación. Sin embargo, la catarsis, no es una categoría suficiente para enmarcar su sobrevivencia si miramos su vida en conjunto.

Una concepción más amplia y que se ha trabajado en la sociología y la psicología contemporáneas es la resiliencia. Ésta fue definida en la serie de investigaciones de Gedisa (editorial española) de la siguiente manera:

La resiliencia es la capacidad humana de superar traumas y heridas. Las experiencias de huérfanos, niños maltratados o abandonados, las víctimas y sobrevivientes de guerras o de catástrofes naturales, han permitido constatar que las personas no quedan encadenadas a sus traumas de por vida, sino que poseen un “antídoto”: la resiliencia humana. Ésta, no es una receta ni un secreto de felicidad: es una capacidad que conlleva una actitud vital que estimula a reparar daños sufridos convirtiéndolos, a veces, en obras de arte. La resiliencia difícilmente brota en soledad pues, la confianza y la solidaridad de otros, ya sean amigos, familiares, maestros o tutores, es una de las condiciones para que cualquier ser humano pueda recuperar la confianza en sí mismo, en su vida, su capacidad de afecto y se descubra en otros ámbitos. (Cyrulnik, 2008: Prefacio).

Respecto a esta capacidad humana, remarcada en cuanto posibilidad a desarrollarse por cualquier persona (ya no solo los artistas en un proceso de catarsis), Ana Steinitz acotó en nuestra entrevista:

¿Qué es la resiliencia? Es volver a levantarte tras haber sentido que tu vida te vencía o, de hecho, te venció. Es resurgir y vivir después de conocer el horror. De manera muy simple, esa es una definición de resiliencia que yo puedo dar pero es un concepto con ejemplos claros: es lo que hizo mi mami en su vida y que se ve en sus obras... Desarrollar resiliencia es desarrollar tu capacidad de no quedarte en la desolación, la amargura, la venganza o la rabia para siempre. La resiliencia es ir más allá: construir, reconstruir y seguir viviendo. Mi madre no se dejó vencer. Ella hizo una “segunda vida”, segunda vida porque tras sobrevivir a la primera en Europa, no se rindió. Cuando le preguntabas cuál era el sentimiento que tenía por lo que vivió, ella te decía, claramente, que lo único que sentía era gratitud, gratitud incluso ante eso. Pese a que no le gustaba hablar de los hechos, ella te mostraba que ya no tenía resentimiento. (Steinitz en López, 2014).

¿Cómo fue posible, conociendo en primera persona las capacidades de destrucción del ser humano, no sentir miedo de vivir?

El Holocausto fue una agresión social masiva y cuyos efectos han perdurado en las generaciones siguientes que nacieron de los agredidos y los agresores.²⁰ Además del desamparo, el ataque a la identidad del sujeto, su designación como número, el constante temor, las agresiones físicas, impotencia y sufrimiento como marcas que se impregnaron en los sobrevivientes, éstas no serían olvidadas, sin embargo, se las debía enfrentar. ¿Cómo hacerlo?

Si bien en el segundo capítulo pudimos analizar a profundidad seis obras de Sojka, es necesario comentar, -respecto a otras obras de la artista que llamaron mi atención- que, entre sus lineamientos, detecté cuatro temáticas específicas que atravesaron sus creaciones. Estos cuatro grupos temáticos que se reiteran en otras obras abarcaron: 1.- la representación del indígena desde una mirada extranjera, 2.- el reconocimiento del ser mujer como cuerpo generador de nueva vida, 3.- la transculturación que emerge como apropiación y resignificación de los elementos presentes en el nuevo país y, finalmente, 4.- conciencia cósmica.

Evidencia de éstos cuatro ejes que permean toda la obra sojkiana son pictoesculturas como: *“Familia indígena”*, *“Carnaval indígena”*, *“Baile indígena”*, *“Mujer indígena”*, *“Incario”*, *“Cabeza inca”*, *“Tahuantinsuyo”* (Representación indígena desde una mirada extranjera).

Obras como *“Floración”*, *“Mujer en azul”*, *“Mujeres en verde”*, *“Eva y la culebra”*, *“Petroglifo femenino”*, *“Éxtasis”*, *“Mujeres en círculo”*, *“Mujeres I”*, *“Mujeres II”*, *“Figuras femeninas”*, *“Hermanas”*, *“Mujer sola”*, *“Madre con hijas”*, *“Mujeres bailando”*, *“Manos”*, *“Abrazo”*, *“Madre e hijo”*, *“Mujer dormida”*, *“Mujer sentada”*, *“Mujer en las montañas”*, *“Nido”* muestran elementos claros de reconocimiento de Sojka como una persona que comprende las posibilidades del cuerpo de la mujer como creador, albergador y protector de nueva vida.

²⁰ El documental *“Y en el centro de la Tierra había fuego”* (Bernhard Hetzenauer: 2013) por ejemplo, muestra la experiencia del nieto de un nazi -que necesitó trabajar su sentimiento de culpa, silencio y vergüenza- junto a la doctora judía Vera Khon, cuya historia y labor como psicóloga que trabajó procesos de sanación en Quito, se muestran en el film y se citan también en las líneas siguientes.

Obras como *“Paseo”*, *“Barco I”*, *“Barco II”*, *“Barco III”*, *“Velero”*, *“Dos veleros”*, *“Homenaje a Chagal”*, *“Los Colorados”*, *“Baile Ritual”*, *“Precolombino I”*, *“Precolombino II”*, *“Precolombino III”*, *“Precolombino IV”*, *“Precolombino V”*, *“Precolombino VI”*, *“Precolombino Naranja”*, *“Precolombino Azul”*, permiten hacer un acercamiento a la obra de Trude y su relación con su situación como artista extranjera que se apropió, pintó, y representó a un grupo social diferente al del que ella provenía y en lugar de rechazarlo, eligió aprender elementos y símbolos para combinar tonalidades y retratar aquellos saberes nuevos que la rodeaban.

Desde una noción de “conciencia cósmica”²¹ Trude produjo obras como *“Carrousel de la vida”*, *“Armonía”*, *“Infinito”*, *“Interior”*, *“Crisol”*, *“Génesis”*, *“Conversación”*, *“Cuerpos en el espacio”*, *“Desnudo”*, *“Naturaleza”*, *“Movimiento”*, *“Ritmo”*, *“Sol”*, *“Sueños”*, *“Olas”*, *“En vuelo”*, *“Luna”*, *“Vida”*, *“Cosmos”*, *“Conversación”*, *“Universo”*, *“Mirando el espacio”*, *“Ternura”* y *“Ave en vuelo”*.

¿Qué aspectos de la vida de Trude le fueron indispensables en su reconstrucción personal y le permitieron llegar a manifestar en última instancia esa “conciencia cósmica” como creadora?

Hanna Arendt, ante situaciones como la maldad humana presente en la Shoá, manifestó una sensibilidad que, rebasando su escritura filosófica tradicional, le hizo afirmar lo siguiente:

El mal no es nunca radical, puede ser extremo, pero carece de toda profundidad y de cualquier dimensión demoníaca. El mal puede crecer desmesuradamente y reducir todo el mundo a escombros precisamente porque se extiende como un hongo por una superficie. Es un desafío pensar el mal porque el pensamiento trata de alcanzar cierta profundidad, ir a las raíces y, en el momento mismo en que se ocupa del mal, se siente decepcionado porque no encuentra nada más. Eso es la “banalidad del mal”. Sólo el bien tiene profundidad y puede ser radical (Arendt, 2005: 150).

Al considerar que esta afirmación de Arendt podía ser reformulada desde lo que miraba en la experiencia de Sojka, nació en mí una nueva pregunta que me condujo al desarrollo del siguiente subcapítulo: ¿qué profundidad radica en la acción humana que no hace daño?

²¹ Entendiéndose a ésta como la posibilidad humana de *darse cuenta/asumir* que las personas pertenecemos a un planeta que está dentro de un sistema universal complejo.

Respecto a ello, tras la Segunda Guerra Mundial, las pensadoras y pensadores que vivieron en primera persona las crueldades de la guerra (filósofos de la Escuela Crítica de Frankfurt como Adorno y Horkheimer) buscaron entender la condición humana en función de la vida y caracterizar el proceso de la modernidad que había permitido fragmentar y reducir al ser humano a cosa u objeto.

Pese a esto, la sobrevivencia de Trude Sojka parecía no tener más explicación y únicamente la muestra de su legado (sobrevivencia y creación artística.) Sin embargo, ella vivió 98 años.

La duda, el silencio y el desconcierto me invadieron en un inicio e impedían que proporcionara cualquier intento de respuesta racional a las preguntas que he planteado. Esa sensación de incompreensión, incitó a que ahonde y me remita, nuevamente, a los actos concretos de la vida de Sojka que nos dejan arribar a la tercera variable de esta investigación: la resiliencia. Esos hechos concretos son señalados a continuación.

3.1 La resiliencia en el caso de Trude Sojka: descripción de la posibilidad “seguir viviendo” tras el horror.

“Y entonces la espiral se abre y cual una culebra, se desenrolla sobre la aspereza del sendero: el ignorado ciclo de su cuerpo. ¡Será ella, una vez florecida, el más puro de los paréntesis entre los dos términos extremos de la medida de un amor! Ese nudo que se despliega, sin esfuerzo, al resbalar entre las huellas del camino. Con aquel conocimiento secreto del ritmo de sus anillos, fecundará la polvareda.”

Manuel Rendón Seminario, “La espiral”



Imagen 20.- *Sin título*. Trude Sojka, Ca. 1980.

Acrílico sobre cemento. 58 x 107 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

Al explicar anteriormente a la resiliencia como una capacidad que permite conjugar sobrevivencia con acción creativa y caracteriza la experiencia que han tenido sobrevivientes como Trude, es oportuno considerar que ésta va de la mano de una afirmación de la condición humana situada tras las guerras mundiales y en la cual, pese a los desastres humanos, se nutre de los testimonios y los hechos concretos que muestran que a los seres humanos nos es posible la re-existencia que permite enfrentar un trauma y vivir.

El reto y coherencia al trabajar con una categoría como la resiliencia y vincularla a la creación artística y la sobrevivencia de Sojka fue oportuna ya que ésta se nutre en función de la experiencia.

Para entender el proceso de Trude, notamos que para seguir viviendo, ella, primeramente, tuvo que aceptar la muerte de sus familiares: reconocer que su vida junto a su madre, su hermana, su hija y su primer esposo no serían posibles nunca más y que ellos eran parte de un pasado que no se repetiría: un pasado que no debía olvidar pero sí darle un sentido.

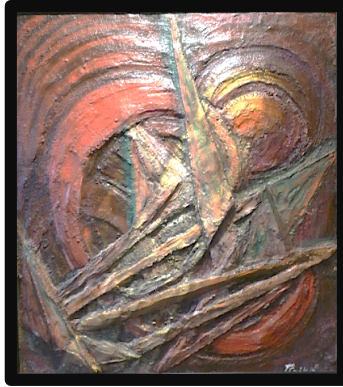


Imagen 21.- *Barcos en el mar*. Trude Sojka, Ca. 1950.

Acrílico sobre cemento. 75 x 66 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

Cuando decidió migrar a Ecuador, Trude hizo en soledad, un viaje a través del Atlántico y en sus obras está presente una búsqueda por encontrar “algo más” que rebase el horror conocido. Si bien, la serie de obras que muestran su paso por Auschwitz son testimonios de su vivencia, las que siguen tras llegar a Ecuador denotan una intención de aceptación del nuevo lugar en el que estaba, un interés por comprender Los Andes, lo Precolombino y así, empezar a “curarse”.



Imagen 22.- *Máscaras en azul*. Trude Sojka, Ca. 1980.

Acrílico sobre cemento. 55 x 82 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

En el curso de esta explicación es oportuno tejer un nexo con la búsqueda de la artista contemporánea Lygia Clark dado que al analizar su obra “*Estruturação do self*”, Suely Rolnik explicó la relación entre arte y cura así:

La cura tiene que ver con la afirmación de la vida como fuerza creadora, con su potencia de expansión y un modo estético de aprehensión del mundo. Tiene que ver con la experiencia de participar en la construcción de la existencia, lo que da sentido al hecho de vivir y promueve el sentimiento de que la vida vale la pena ser vivida. Se trata de lo contrario de una relación de complacencia sumisa, marcada por una disociación de las sensaciones y por la desactivación de la ensoñación, pues tal relación acaba promoviendo un sentimiento de futilidad asociado a la idea de que nada tiene importancia... Decíamos al comienzo que el artista contemporáneo trabaja con materiales del mundo y problematiza directamente sectores de la vida cotidiana: su propia vida. (Rolnik, 2001: 10).

Siendo Trude una artista que conoció las posibilidades de la creación, seguramente intuyó que a través de su trabajo iba a poder “curar” parte de las experiencias horribles que vivió. No sabemos cuánto de una intención “psicológica” motivó su obra, sin embargo, Rolnik explicó que ante casos como los de Clark o Trude, podríamos prestar atención ya no solo al aspecto clínico, sino relacionar la vivencia personal con el hecho creativo y estético.

Analizar la resiliencia en el caso de Sojka conllevó irrumpir en el campo de la psicología, respecto ello, es necesario puntualizar que no debatí a nivel teórico respecto a este factor, sino que la postulé como una categoría a explicarse mediante la experiencia de Trude y así, se define bajo el correlato de la creación artística.

Prácticas artísticas como las de Trude conjugarían el hecho de sobrevivencia y creación con la resiliencia (o cura) mediante una práctica estética, terapéutica y que, desde la interdisciplinabilidad, nos permitió constatar la “potencia crítica y clínica de la obra de arte” (Rolnik, 2001: 12) que, en el caso de Trude, fue ejercida durante más de 50 años.

Indagando en la situación de los sobrevivientes judíos que estuvieron en Quito, Schlenker señaló recientemente:

El hecho de haber sobrevivido físicamente a la migración, persecución o incluso a los campos de concentración, no implicó la ausencia de heridas psíquicas permanentes. Los acontecimientos traumáticos a los que se vieron expuestos la gran mayoría de quienes huyeron del nazismo son en muchos casos el detonante de complejas formas de expresión estética que, en la escritura, el teatro, la plástica o la música concebía escenas que hicieran soportables –al menos momentáneamente- el dolor indescriptible que implica la exposición a los hechos innumerales que componen el holocausto judío; para algunos tales escenas adquieren un carácter sanador (Schlenker, 2015: 2).

Después de haber sido privada de su trabajo, su familia, su hogar, sus bienes, su derecho a existir, posteriormente, liberada de los campos y tras instalarse en Quito en 1947, Trude nunca volvió a Europa, no envió cartas, ni habló demasiado de su vida anterior. Llegó a Ecuador y fue una migrante inmediatamente aceptada en el país por su situación de sobreviviente.

Ese viaje/migración fue un primer factor que, si bien debió ser doloroso, conllevó el inicio de la “segunda vida” en un espacio geográfico diferente. Pese a que el proceso de traslado no es siempre igual, el proceso migratorio para las personas suele atravesar varias etapas. Grinberg explicó:

1) En la primera priman sentimientos de intenso dolor por todo lo abandonado o perdido, el temor a lo desconocido, y vivencias muy profundas de soledad, carencia y desamparo. Las ansiedades paranoides, confusionales y depresivas ocupan la escena alternadamente produciendo momentos de verdadera desorganización. Esta primera etapa puede ser seguida o sustituida por un estado en que el inmigrante minimiza la trascendencia del cambio que se opera en su vida o, por el contrario, magnifica las ventajas del cambio.

2) Después de un tiempo variable, aflora la nostalgia y la pena por el mundo perdido; el inmigrante empieza a reconocer los sentimientos antes disociados o negados por demasiado intolerables, y a «padecer» su dolor, al tiempo que se hace más accesible a la incorporación lenta y progresiva de los elementos de la nueva cultura. La interacción entre su mundo interno y externo se hace más fluida.

3) Se recupera el placer de pensar, desear y de la capacidad de hacer proyectos de futuro, en relación a los cuales el pasado es vivenciado ya como «pasado» y no como «paraíso perdido» al que se aspiraba, antes, continuamente volver.

Así, no se interfiere en la posibilidad de vivir plenamente el presente. En esta época, se podría considerar que se ha realizado la elaboración del duelo al abandonar el país de origen, -hasta donde es posible hacerlo-, ya que tal vez, en algunas personas, sea un proceso que, totalmente, no termina nunca.

Esta elaboración facilitará la integración de la cultura nativa con la cultura nueva, sin tener que renunciar a ninguna de ellas. Por lo tanto, promoverá un enriquecimiento del yo con la consolidación de, podríamos decir, un «sentimiento de identidad remodelado» (Grinberg, 1982: 67).

Para “remodelar” su identidad, Trude se habría retratado en sus picto-esculturas mostrando claramente los tres factores que explicó Grinberg. El tercero, ante todo, le permitió volver a formar una familia en Quito y seguir creando.

Además de su migración, en toda la obra de Trude podemos notar el establecimiento de un hecho comunicativo: en sus creaciones subyace y emerge la intención concreta de volver a afirmarse ante los otros mediante sus obras. De ello que Sojka habría configurado mediante sus obras visuales el proceso de duelo, aceptación, perdón, aprendizaje cultural y noción de un universo en permanente movimiento y construcción.

En otros ámbitos y siendo parte de la comunidad judía que vivió en Quito, podemos notar (junto a Alex Schlenker) que “el dominio y empoderamiento del hecho doloroso o traumático, re-presentado, les permitió a artistas como Sojka, Vera Khon (actriz y psicóloga), Fritz Leffmann (violinista y fotógrafo), Paul Engel / Diego Viga (escritor de ficción) y Carl Loewenberg (dramaturgo) crear y posicionar lo innombrable en el nuevo espacio que habitaban para hacerse, nuevamente, dueños de sus emociones” (Véase: Schlenker, 2015).



Imagen 23.- Sin título. Trude Sojka, Ca. 1957.

Acrílico sobre cemento. 90 x 75 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

Tras analizar los documentos de su vida, considero que para transgredir su depresión y alteración nerviosa, a artistas como Sojka les fue necesaria la construcción de un “centro” que reinventaron y consolidaron a través de sus obras: dieron nuevo significado a los hechos que vivieron y, si bien recordaban su pasado, en un segundo momento y como factor de sanación, debieron distanciarse del mismo y lograr una rememoración neutra.

Tomar distancia permitió a sobrevivientes como Trude, darse la oportunidad de mirar los hechos vivenciados sin darles la misma respuesta de horror que tuvieron cuando lo presenciaban y al cambiar esta respuesta, pudieron plasmar sus experiencias sin revivir las sensaciones que tuvieron en ese “otro tiempo” y no necesitaban volver a sentirlas pues, anteriormente, habían construido un nuevo centro emocional basado en el aprendizaje continuo de habitar el presente con el equilibrio de la sabiduría.

En su texto *“La representación prohibida”* Jean Luc Nancy señaló que “mostrar lo que mató toda posibilidad de imagen es imposible, salvo si se rehace el gesto del asesino” (Nancy, 2006 I: 66) sin embargo, Trude lo logró a través de una estrategia que incorporó el no plasmar de modo hiperrealista el horror conocido (sus pictoesculturas no presentaron nunca más rostro específicos, si no figuras anónimas) y de ese modo, el impacto o shock vivido pudo capturarse, ser distinguible y perder cierta dimensión realista.

Desde ese posicionamiento, Sojka “exhaló” ese soplo/aliento (en palabras de Nancy) que permitió el conocimiento de un instante de la Historia humana atravesada por la Shoá y que entre la confusión y el murmullo, retoma el Lenguaje plástico para rebasar los límites de la palabra hablada.

3.1.2 Factores que posibilitaron la “segunda vida” de Trude Sojka.

*“Enfermo de sol y comido por las lluvias, en el pelo revuelto laureles robados:
olvidó su juventud, pero no sus sueños,
olvidó el techo, nunca el cielo sobre él desplegado”.*
Bertolt Brecht



Imagen 24.- La familia. Trude Sojka, Ca. 1960.

Acrílico sobre cemento. 72 x 105 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

¿Cómo influyó la reconstrucción de una familia en la cura/sanación/resiliencia de Trude?

Hanna Arendt revisando la obra de Sartre señaló que “la estrecha relación que se ha establecido entre la experiencia de la carnicería de la guerra y la particular glorificación de la vida en medio de la oscuridad y la muerte nace “cuando los útiles quedan rotos, los planes desvirtuados y los esfuerzos en la nada. Entonces, el mundo se manifiesta con una frescura infantil que es también terrible, sin puntos de apoyo, sin caminos, pero manifestado aún como mundo”. (Sartre, 1950: 65 en Arendt, 2014: 135)

Tras la sensación y afirmaciones de que la vida no merece ser vivida que caracteriza a un estado depresivo severo, en Sojka noté que la resiliencia fue desarrollada mientras construía otras capacidades: al tiempo que empezó a asimilar las costumbres latinoamericanas, junto al aprendizaje de español, su trabajo en AKIOS, el estudio de las figuras artesanales y artísticas producidas en Ecuador y, mientras construían su casa y dada la ausencia de arcilla, ella eligió como su nuevo material de trabajo el cemento.



Imagen 25. *Luna (Ensamblaje)* Trude Sojka. Ca. 1990.

Porcelana fragmentada, cemento y acrílico sobre madera. 70 x 82 cm.

Un “mundo roto” que debía ser reconstruido dado que ella seguía viva, estuvo respaldado en el hecho simbólico de que eligió el mismo material con que estaban construyendo su nueva casa en Quito para plasmar lo que ella vivió: allí, en 1948, encontramos el nacimiento de una combinación entre su pasado (como artista y escultora) y su presente (receptando la posibilidad de crear con un material del nuevo país.)

Pese al sentimiento de «desarraigo» que debió sufrir como migrante y sobreviviente, considero que el cemento modelando sus recuerdos pudo ayudar a que el dolor fuera menos latente si combinaba y rescataba parte de su pasado como creadora con su situación de sobreviviente ya en Quito. Así, Trude estableció un «vínculo» que enlazó a través del cemento modelado su experiencia emocional en dos lugares y situaciones diferentes: esta actividad le permitió, después, notar que era posible volver a preparar su comida, reconocer su nuevo espacio: sentirlo, expresarlo y elaborarlo mediante el trabajo y utilizando la energía que tiene lo vivo. Respecto a este hecho, Grinberg ha señalado:

La enorme importancia del trabajo, como factor organizador y estabilizador de la vida psíquica, especialmente si es un trabajo para el cual el sujeto tiene habilidad y del que obtiene satisfacción. En lo más inmediato y manifiesto, reafirma la autoestima del inmigrante al permitirle solventar sus gastos y reasumir una de sus funciones de adultez, después del período regresivo de la llegada. Por otra parte, le hace sentir que tiene un «sitio» en la nueva sociedad. Finalmente, trabajar significa, profundamente, poner en juego la capacidad creativa, con contenidos reparatorios para el propio self y los objetos abandonados o perdidos.

En general, si la personalidad previa del inmigrante ha sido suficientemente sana, las motivaciones de la migración racionales (aunque siempre haya motivaciones irracionales simultáneas), las condiciones en que se ha realizado adecuadas y el nuevo medio razonablemente acogedor, el individuo se irá comprometiendo gradualmente con su nueva forma de vida. Si su situación emocional le permite ser realista, sin recurrir a negaciones o disociaciones extremas, aceptando las limitaciones, será capaz de aprender lo nuevo de la experiencia y valorar los aspectos positivos del nuevo país, lo que le posibilitará un enriquecimiento psicológico y un ajuste real al medio. (Grinberg, 1982: 66).

En la capacidad de generar resiliencia, las tendencias reparatorias, juegan un papel fundamental y se ven nutridas por la aceptación de las personas de que deberán construir una nueva identidad tras lo perdido. En el caso de Trude, además de modelar con cemento y cocinar, su capacidad se construyó mediante el trabajo en AKIOS y su experiencia fundamental al sentirse capaz de hacerlo.

En su aprendizaje en la fábrica de su hermano, a diferencia del realismo que practicó y se muestra en el retrato de su hermana Edit o los bocetos del cuerpo humano que realizaba en Berlín, Trude conoció las irregularidades en las maneras de representar al humano, los animales y el paisaje por las sociedades precolombinas.

Este hecho, seguramente marcó su capacidad de desarrollar un lenguaje artístico vinculado al expresionismo y al ancestralismo. Desde allí, más allá que aprender a sentir lo andino (si es que esto es posible), pudo constatar que la humanidad es planetaria y no está limitada por fronteras estatales. Así, sus obras integraron el significado y relatos de su contexto.



Imagen 26. Pareja indígena. Trude Sojka. Ca. 1960.

Acrílico sobre cemento. 48 x 55 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

Respecto a este hecho de aprendizaje de lo andino como una muestra más de su nuevo arraigo y sentido de pertenencia al lugar al cual migró, para mantener la estabilidad, Víctor Tausk (psicólogo que introdujo el término «identidad», explicaba que ésta construcción hace referencia a la “lucha por la auto-preservación y el repetir constantemente la experiencia de «encontrarse a sí mismo» y «sentirse a sí mismo» (Grinberg, 1982: 88) que está marcada por tres vínculos de integración: espacial, temporal y social.



Imagen 27. Homenaje a Chagal. Trude Sojka. Ca. 1950.

Acrílico sobre cemento. 55 x 77 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

En el caso de Trude la integración espacial la hizo a través del viaje y el recordar que era artista y si bien había tenido formación en la Academia de Artes de Berlín, era necesario que a través del cemento que era el material con que se construía su nuevo hogar generara una integración temporal y la integración social la logró mediante la asimilación de las figuras precolombinas y la presencia de una población que era para ella nueva: los indígenas ecuatorianos presentes en algunas de sus obras.

Puntualizando las características de las acciones de Sojka vinculadas a su sanación, Schlenker ha notado que estuvieron presentes en ese proceso de resistencia / (re)existencia: “formas críticas de contra-representación o auto-representación que desestabilizan en mayor o menor grado lo actuado por el poder.” (Schlenker, 2015: 6) Bajo este parámetro y como un nuevo elemento que permitió a Trude sobrevivir, crear y ser resiliente, el reconocer que tenía no solo capacidad, si no, poder en cuanto flujo energético para vivir, le permitió retomar el control sobre lo innombrable y transformar determinados elementos de su sufrimiento.

Por ello y como se mostró en el análisis de “*Madre con hijas*”, si bien, lo real-histórico fue mostrado, esto no implicó que -desde lo liminal e imaginario- realizara propuestas de re-unión con quienes murieron y se empoderara de su historia de vida, del recuerdo innombrable y la posibilidad de deshacer los efectos del poder hegemónico que permitió el exterminio durante la Shoá.

Respecto a la (re)-existencia como parte de la resiliencia, Schlenker la caracterizó como un proceso psíquico vital en el cual:

“Orientado por un objetivo, es una reafirmación de la vida que permita encontrarle sentido a la existencia. El gran desafío en una experiencia traumática de estas dimensiones lo compone el nivel afectivo del recuerdo (del latín *recordere*: volver a pasar por el corazón) y su relación con el rol del lenguaje, en tanto vehículo que nos introduce a las dimensiones de lo real y lo simbólico como formas de volver a darle sentido al mundo en que hoy se habita” (Schlenker, 2015: 26).

En la biografía y obras de Sojka podemos notar que la artista reconoció su experiencia durante la Segunda guerra mundial y se valió de su formación anterior y de su imaginación para representar escenarios de los campos de concentración en los que, en ese momento, no pudo desplegarse, levantar los brazos, salvar a su hija o bailar.

En sus imágenes acontece una re-presentación que muestra la construcción de una nueva identidad y una vinculación entre su experiencia concreta y lo creado por ella desde su nuevo país para liberarse de sus traumas: solo así, no enloqueció y pudo sobre-vivirse.



Imagen 28. Carroussel de la vida. Trude Sojka. Ca. 1985.

Acrílico sobre cemento. 105 x 70 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

Para finalizar la reconstrucción de este “rompecabezas”, es indispensable que puntualicemos la importancia de vincular su producción artística con su biografía, la neo-figuración marcada por lo precolombino y expresionista en sus picto-esculturas y el cemento como material de construcción de su hogar e identidad que operó a nivel simbólico y concreto para permitirle construir una identidad que, tras el nacimiento de su nieta y en función de otras generaciones que seguirían viviendo y deberíamos asimilar los horrores que somos capaces de hacernos los seres humanos, es posible, también, construirse y construir belleza, paz, sanación y experiencias vitales.

En un documento que Ana encontró en el 2012 y con el cual podemos cerrar esta investigación, Trude Sojka escribió:

El arte es parte de mí misma, es mi vida, soy yo... siempre me fascinaron las formas, la armonía de las líneas y la sinfonía de los colores: todo vive y vibra en una buena obra. Estudié escultura y aprendí cerámica y esmaltado. Todo me pareció fascinante. La posibilidad de crear me hizo feliz: yo había encontrado mi mundo... Yo me salvé por milagro, vine a Ecuador: mi segunda patria y donde hice mi hogar. Aprendí a apreciar el arte precolombino... El cemento con capas de color tomó mi vida: fue un trabajo bastante duro pero que me dio mucha satisfacción.²²



Imagen 29. Éxtasis. Trude Sojka. Ca. 1985 - 1990.

Acrílico sobre cemento. 115 x 125 cm. Colección Privada.

²² Sojka, Trude. “*La posibilidad de crear me hizo feliz*”. Documento sin publicar: Archivo Casa Cultural Trude Sojka. Ecuador (S/f).

Éste, el único documento escrito por Trude en Ecuador, es un testimonio del cual podemos extraer algo fundamental pues, respondiendo a la pregunta que se hiciera también Fritz Leffmann, afirmó que ella, antes del horror, había conocido el asombro y tras éste, la posibilidad de crear le devolvió la felicidad.

Al cerrar este capítulo, recordemos que Rita Gross al indagar los vínculos posibles entre feminismo y budismo explicó que lo fundamental en ambos radica en la búsqueda de que, a través de la experiencia concreta, constantemente, estar presentes y activas en el mundo. (Véase Gross, 1995: 21 – 40)

La función social de las obras producidas por Sojka radicó (aunque no sabemos si ella lo planificó o supuso) que hoy, su casa, se convirtiera en un Centro Cultural que busca generar un espacio de reflexión para la memoria y la paz.

Consecuencia de la resiliencia generada y que es evidente en su obra y en su vida, emergió una mujer artista que tomó postura y dejó un legado de resistencia al abandonar los ideales de salvación, saberse contingente, perecedera, pero sobretodo vital.

Retomando lo planteado por Gross, la concepción en Trude Sojka que se muestra en sus obras y denota el saberse parte de un universo que nos ha dado la posibilidad de existir y de tener en nosotras la capacidad de luchar, le permitió rebasar ideologías o su propia religión y llegar a la auto-conciencia para desde allí generar transformaciones grupales.

La obra y vida de Sojka manifiesta también el acogimiento de parámetros de sabiduría andina y, por ello, nos habría legado, también, un camino para pensarnos de manera más amplia: sobrevivir en función de la praxis y aceptar la transculturación como parte de un mundo poblado por personas que, en diferentes lugares, crean y proponen maneras diferentes de asumir la realidad y éstas pueden más allá de luchar entre ellas, vincularse.

Tras todo lo mencionado, notamos que la capacidad de sobreponerse al horror y crear obras que transmitieran el poder humano de entregar belleza -así otros se hubieran dedicado o se dediquen a hacer lo contrario- fue una convicción interna que se debatió por ser, constantemente, no en el “mundo de las ideas o la abstracción” si no, con hechos concretos, en el mundo de la vida de Trude.

CONCLUSIONES

“La memoria individual se confunde con la memoria social en la medida en que lo que recuperamos se vuelve significativo como una visión de proceso que nos ayuda a reflexionar sobre nuestro presente, nos permite integrar el pasado y nos da pautas para ver qué hemos construido y qué es posible todavía construir.”

Ana María Goetschel



Imagen 30. *Gimnastas*. Trude Sojka. Ca. 1980.

Acrílico sobre cemento. 55 x 45 cm. Casa Cultural Trude Sojka.

Al finalizar este estudio cabe indicar -como señalé en las páginas iniciales- que mi investigación nació de tres motivos: uno, muy personal y enfocado a comprender los detalles de cómo Trude sobrevivió al Holocausto; otro, como historiadora e investigadora del siglo XX y en esta ocasión de la década del cuarenta y, un tercer eje, mi perspectiva de incluir en el desarrollo de este tema una perspectiva transdisciplinaria que incidiera en la manera de comprender las obras visuales creadas por Sojka en su proceso de resiliencia.

Para lograr mis objetivos mi labor abarcó en primer momento, la realización de un estudio biográfico y de contexto al que le entretejí tres nociones que emergieron a medida que realicé mi análisis: sobrevivencia, creación artística y resiliencia. La metodología que me permitió hilar este trabajo consistió en seleccionar fuentes primarias (a través de la organización, creación y digitalización de un archivo en la Casa Cultural Trude Sojka), las conversaciones y entrevista con Ana Steinitz, así como la revisión de la bibliografía y del catálogo que registra las obras de Trude Sojka inventariadas hasta el 2015.

Al contrastar la información que yo obtuve con la generada por otros investigadores sobre la situación de las y los judíos que estuvieron en Quito en el período de postguerra e interpretar las seis obras que seleccioné, noté que éstas constituían un testimonio de lo vivido por su autora. Resultó evidente que la historia personal de Sojka como mujer y creadora estuvo radicalmente influenciada por su contexto y esto se mostraba en sus creaciones.

Consecuentemente, en este estudio mi labor investigativa bajo parámetros e intenciones de los Estudios Culturales y Visuales²³ ameritaron que ingresara al campo transdisciplinar y, desde éste, comprendiera la historicidad de una persona / artista y su producción mediante criterios que revelaron los medios de los que se valió para su resistencia personal: el estudio visual incitó a que rescate una experiencia de lucha, creación, autoconocimiento y sanación.

Mediante la apuesta de trabajar desde la trans-disciplinariedad vinculé los poemas y criterios de Walter Benjamin, Paul Celan, Hanna Arendt, Adrienne Rich, Gioconda Belli y Julieta Paredes en la interpretación de las seis obras de Sojka seleccionadas y, al hacerlo, noté que éstas obras de arte están interrelacionadas con el conjunto de creaciones de postguerra y son también un material testimonial que se pueden consolidar, incluso, como fuentes primarias respecto a los impactos de la Segunda Guerra Mundial, la Shoá y la historia de sobrevivencia de Trude Sojka en Quito.

²³ Entendiéndose en este estudio “parámetros e intenciones” el interpelar a una producción visual y construir un discurso que rebase jerarquías y gramáticas académicas y eurocéntricas de dominación.

Tomando en cuenta lo señalado por Jean Luc Nancy, la representación de la Shoá es una necesidad que ha conllevado una paradoja pues la representación, se tornaría, por la cualidad de lo que se intentaría mostrar, una “suprarrepresentación del aniquilamiento” (Nancy, 2006 I: 20 – 21). Asumiendo la postura de Nancy, las obras de Trude nos permiten evidenciar que el rol que pasó a desempeñar la artista en la postguerra y post-Shoá no buscó caer en el “*espectáculo*” o el “*ausentido*”, sino manifestar “una presencia de los ausente” (Ibíd: 29) y mediante sus obras comunicar lo inteligible de una realidad social. Por ello, su trabajo es parte de un grupo de creaciones que “conmemoran” y dejan “señales” (Ibíd: 32).

A través del modelado de su nueva vida y lo que estaba recepiendo en Ecuador, presenciáramos la reactivación de la fuerza humana que en las obras de Trude problematiza indirectamente las consecuencias del nazismo y desde allí, transforma la realidad. Más allá de las prohibiciones religiosas de la representación pictórica o escultórica determinada por el judaísmo, Trude Sojka se convirtió en una sobreviviente que testimonia a través de sus obras el horror de la Shoá.

Sojka no entró en polémica con las “escrituras sagradas” o las nociones de idolatría, su trabajo, ante todo, nació de su urgencia por crear desde las artes plásticas (en las que tenía formación) obras y sentidos respecto a lo que ella y el pueblo judío sobrevivieron.

Cabe destacar que en las obras ligadas a la representación de lo vivido por Sojka como prisionera del Campo de Concentración de Auschwitz se expone un pasado que, en cuanto histórico, se ubica en la memoria social por su valor al dejarnos clara la verdad no “del acontecimiento”, sino, de la condición humana en la que, situándonos en la Historia de occidente, el asesinato y las consecuencias del nazismo rememoran los resultados sociales de la venganza de un grupo humano contra sí mismo: un mundo de exterminio y genocidio que denota el resultado de la instauración de una ideología de superioridad y el “ajuste” de la conciencia en relación a un fin que desconoció al otro de modo ideal. (Véase Nancy, 2006 - I: 52.)

Como se indicó al finalizar el segundo capítulo, ante “la burla y grosería nazi” (utilizando las palabras de Nancy), artistas como Trude Sojka muestran la necesidad no solo de la sanación, si no, de la participación e incidencia política al romper con la iconoclasia fanática del Reich y la erección fascista: niegan esa “glorificación de lo ario” y se sobreponen, pese a todo, ante esa civilización que las excluyó, desconoció y asesinó.

La creación artística como segundo factor (tras la sobrevivencia y que permitió el paso a la resiliencia) aconteció como resultado del “vaciamiento” del que fue víctima Sojka. Al haber estado en el Campo de Concentración de Auschwitz y en los campos de trabajos forzados, tras ser liberada y tras su llegada a Ecuador y reinserción en el campo artesanal y artístico, su historicidad se transformó en una posibilidad para permitirse volver a ser persona (no número, no objeto, no cosa, no esqueleto.)

La simultaneidad de hechos, la dialéctica en la historia humana, la comprensión de ser parte de un cosmos en transformación y el reconocimiento de la energía que tuvo en sí para sobrevivir y seguir viviendo, formaron la evidencia histórica de los reconocimientos fundamentales que Trude necesitó para asimilar la catástrofe y procesar sus traumas al aceptar su pasado: reconocerlo, representarlo, comunicarlo y re-significarlo.

Como he demostrado en los tres capítulos que constituyen esta disertación, a las investigadoras de la cultura y del arte nos es posible de-construir y re-construir una memoria, historicidad y visualidad negadas como la del Holocausto “que se concibió y desplegó como una dinámica de terror que no debía ser vista por nadie” (Schlenker, 2015: 25) para afrontar su haber-sido y construir nuevas posibilidades de escribir sobre el pasado o el quehacer biográfico.

En relación a ello, José Luis Brea afirmó la importancia de vincular el análisis de las visualidades con la construcción de nuevas humanidades, la reflexión colectiva, la búsqueda de espacios intersticiales y la crítica cultural. (Véase Brea, 2005: 5-14).

Incluir en los Estudios de la Cultura la búsqueda humana no solo de prácticas y conocimientos si no de sabiduría, es una labor que ameritará que busquemos no solo textos escritos, sino que, ante al abuso de poder y el dolor desmesurado -como expliqué en el 2014- es posible plantearnos la des-colonización en nuestras vidas como proyectos propios que nos permiten pasar del ser (*ontos*) a la acción (*ethos*) (Véase: López: 2014).

Personalmente, la experiencia de Sojka me permitió hilar sobrevivencia, creación artística y resiliencia para comprender que estas tres capacidades emergieron y fueron posibles dentro del contexto moderno a partir del reconocimiento del cuerpo que Trude habitaba (autoconocimiento), su paulatina adaptación al espacio geográfico al que llegó y su re-aprendizaje de un lenguaje para representar y transformar el horror que vivió.



Imagen 31. - Retrato de Trude Sojka. Pilar Bustos, 2005.

Casa Cultural Trude Sojka.

La experiencia de Trude -recogida en mi investigación- no es un “manual de sanación”, es una investigación que muestra cómo a ella le fue posible reconstruirse y hacerse dueña de su identidad, tomar un lugar de enunciación, ser responsable de sí y generar otros modos de habitar el mundo: transgrediendo al olvido, negándose al pesimismo, rechazando el mal por banal, conocer la vida de Sojka involucra que repensemos las concepciones totalitarias con que intentamos aprehender un mundo que nos rebasa y, ante el cual, lo posible, es desarrollar nuestra capacidad de integrar a la lucha por la equidad y no violencia, un parámetro ontológico de ser-junto-a-otros y también ser-para-otros.

Benjamin en su ensayo “*La tarea del traductor*” explicó dos conceptos que -si bien estaban relacionados a la obra de un creador (escritor – artista)- se aplicarían a la vida y obra de Trude, pues la supervivencia (*Überleben*) se conformaría tras una muerte y durante la vida del autor y entraría en etapa de pervivencia (*Fortleben*) si su estar es significativo.

Las obras de Sojka demuestran que fue posible hacer, dar, modelar y generar otras respuestas ante el terror y que las víctimas de la Shoa, sus familias y descendientes requerirían situarse desde una comprensión cosmológica, ontológica y humanista para mediante su acción concreta, abandonar el odio y procurar mantener un espacio de educación y talleres para la no violencia; una lucha ante la guerra y el derecho humano a vivir (actividades que Ana Steinitz sostiene en la Casa Cultural hasta nuestros días).

Desde mi postura y mediante una redacción que pudiera ser comprendida no sólo por personas de la Academia, resalté en esta investigación aquellas prácticas alternativas de resignificación del pasado y cura metafórica en función del presente. Obviamente, muchas entradas y líneas de investigación diferentes se podrán seguir haciendo para ahondar, por ejemplo, en el aporte de estos artistas "extranjeros" a nuestro país: analizar su manera de mirarnos tras vivir en "dos mundos" (por así llamarlos) ó abarcar investigaciones sobre la superación ante el parámetro de las nacionalidades y el rescate la condición humana que todas las personas compartimos.

Por lo que he señalado, considero que desde los estudios culturales y visuales podemos proponer y desarrollar una serie de *investigaciones de la insurgencia y la resiliencia* ante un mundo violento.

Dado que mi interés fue resaltar cómo las artes (incluida la expresión corporal, la gimnasia rítmica, la danza, la escultura y la pintura que practicó Trude) pueden y permiten a las personas exteriorizar, expresar y procesar un trauma (o incluso plasmar un hecho histórico no sólo mediante la palabra escrita o hablada) noté que desde nuestra área podemos aportar en la reconstrucción social y visibilizar los distintos casos de prácticas de resiliencia y mediante un estudio biográfico – histórico, ejemplificar uno más.

Finalmente, considero que mi trabajo -además de ampliar la línea de investigación sobre las y los sobrevivientes y migrantes judíos y europeos que tuvieron una relación directa con la cultura y las artes en Quito (como Paul Engel, Vera Khon, Fritz Leffman y, fundamentalmente, Trude Sojka) radicó en que al hilvanar un estudio sobre esta mujer (parte de los sujetos históricos "anónimos y desconocidos" de Ecuador), promoví una línea de conocimiento que ya no sólo se preocupó de redactar las circunstancias que ocasionaron la guerra y la Shoá, sino rescatar el valor que tiene en nuestro contexto narrar otra historia: escribir *otras-historias* que le hablan a la lectora o lector no sólo de la tragedia y el horror. Me propuse y logré incorporar el eje vital de la re-existencia necesaria para luchar ante las hegemonías globales del terror que emergieron y continúan manifestándose en nuestros días.

FUENTES PRIMARIAS, BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

Fuentes primarias y documentos de Archivo:

- Ficha No.-690-250 correspondiente a Gertruda Schwarzova realizada por el Doctor Otto Johne. Tribunal de Nürnberg – Fürth: 24 de noviembre de 1957. Archivo Yad Vashem. (Documento proporcionado a Ana Steinitz durante su visita a Israel.)
- Documentos Biográficos. Carpeta 1: Trude Sojka. (Todos los documentos citados.) Archivo Casa Cultural Trude Sojka, Quito - Ecuador.
- Documentos Biográficos. Carpeta 2: Hans Steinitz. (Todos los documentos citados.) Archivo Casa Cultural Trude Sojka, Quito - Ecuador.
- Catálogos de exposiciones (1969 – 2009). Carpeta 3. (Todos los documentos citados.) Archivo Casa Cultural Trude Sojka, Quito - Ecuador.
- Circular reservada del Canciller Julio Tobar Donoso al cónsul del Ecuador en Bremen, José Ignacio Burbano Lara. 29 Dic. de 1939. Archivo Intermedio del Ministerio de Relaciones Exteriores. Quito - Ecuador.
- Fotografía digital de nazis en Quito. Archivo Hasga Films. Alex Schlenker, Quito - Ecuador.
- Pazos, Julio. *"Espirales de energía"*. Discurso de presentación de la exposición de Trude Sojka en la CCE. Documento sin publicar: Archivo Casa Cultural Trude Sojka. Ecuador, 2009.
- Sojka. Trude. *"La posibilidad de crear me hizo feliz"*. Documento sin publicar: Archivo Casa Cultural Trude Sojka. Ecuador (S/f).

- Steinitz, Ana. *"El expresionismo de Trude Sojka"*. Documento sin publicar. Archivo Casa Cultural Trude Sojka. S/F.

Entrevistas:

- Fritz Leffmann (2006-2007) en: Schlenker, Alex. **All diese Jahre. Fünf Gespräche mit Fritz Leffmann**. Plataforma_SUR. Ecuador, 2010.
- Ana Steinitz Sojka en: López, Valeria. **Entrevista con Ana Steinitz**. (Inédita) Ecuador, 2014.

Bibliografía y referencias:

- Arendt, Hanna. **Sobre la violencia**. Editorial Joaquín Mortíz. México, 1970.
- Arendt, Hanna. **La condición humana**. Editorial Seix Barral. España, 1974.
- Arendt, Hanna. **Los orígenes del totalitarismo**. Alianza Editorial, España, 1982.
- Arendt, Hanna. **Hombres en tiempos de obscuridad**. Editorial Gedisa. España, 1990.
- Arendt, Hanna. **Eischmann en Jerusalén**. En: Una revisión de la historia judía y otros ensayos. Editorial Paidós. España, 2005.
- Arendt, Hanna. **Más allá de la frustración personal. La poesía de Bertolt Brecht**. Editorial Trotta. España, 2014.

- Ayén, Francisco. **“La Segunda Guerra Mundial. Causas, desarrollo y repercusiones”**. En: **Revista Clío**, No.- 36. España, 2010.

- Bal, Mike. *“Los Estudios Visuales como estudios de los modos de hacer”*. En: *Revista de Estudios Visuales*, No.- 3. España, 2006.

- Brea, José Luis. (ed.); *“Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”*. En: **Estudios Visuales, La epistemología de la visualidad en la era de la globalización**. España, 2005.

- Brecht, Bertolt. **80 poemas y canciones**. Editorial Adriana Hidalgo. Argentina, 2011.

- Benjamin, Walter. **Libro de los Pasajes**. Editorial Akal. España, 2005.

- Bentolila, Soledad. *“El vacío en la literatura del holocausto”*. En: **Arte y Psicoanálisis**. Editorial Brujas. Argentina, 2005.

- Butler, Judith. **Marcos de guerra: Las vidas lloradas**. Editorial Paidós. España, 2010.

- Celan, Paul. **Obras completas**. Editorial Trotta. España, 1999.

- Eliade, Mircea e Ioan Couliano. **Diccionario de las religiones**. Editorial Paidós. España, 2007.

- Cardoso, Byron. *“Marco internacional de los años veinte a los sesenta”*, En: **Nueva Historia del Ecuador**, Volumen 10. Corporación Editora Nacional, Ecuador, 1983.

- Cyrulnik, Boris. **Testimonios de resiliencia: retorno a la vida**. Editorial Gedisa. España, 2008.

- Cuví Sánchez, María y Harten Ahlers, Karin. **Gertrudis, diarios de una mujer alemana sobre el Ecuador: 1937 – 1956**. Editorial Abya Yala. Ecuador, 2014.
- De Beauvoir, Simone. *Preface*. En: **“Shoah: an oral history of the holocaust”**. Pantheon Books – Random House Inc, New York. EE.UU., 1985.
- Goetschel, Ana María. *Prólogo*. En: Cuví Sánchez, María y Harten Ahlers, Karin. **Gertrudis, diarios de una mujer alemana sobre el Ecuador: 1937 – 1956**. Editorial Abya Yala. Ecuador, 2014.
- Gómez, David. *“Reseñas: Marcos de guerra. Las vidas lloradas.”* En: **Política y Sociedad**. Vol. 48, Núm. 3: Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva. Universidad del País Vasco. España, 2011.
- Grinberg, León y Rebeca. **Psicoanálisis de la migración y del exilio**. Alianza Editorial. España, 1984.
- Gross, Rita. *“Budismo y feminismo: hacia su mutua transformación”*. En: **Revista de Estudios Budistas**, No.- 8. México – Buenos Aires, 1995.
- Heidegger, Martín. **El origen de la obra de arte**. Alianza Editorial. España, 2006.
- Hobsbawm, Eric. **Historia del Siglo XX**. Editorial Crítica, Argentina, 2011.
- Kreuter, María-Luise. **¿Dónde queda el Ecuador? Exilio en un país desconocido desde 1938 hasta fines de los años 50**. Ediciones Abya-Yala. Ecuador, 1997.
- López, Valeria. *“Acercamiento a la obra de Gertrude Sojka: “Liberación de Auschwitz” desde algunas propuestas desarrolladas en los Estudios Visuales”*. En: **Revista “Resistencia”**, No.- 4. Universidad Andina Simón Bolívar. Ecuador, 2015.

- Meriguet, Pablo. **Antifascismo en el Ecuador (1941-1944): Historia del Movimiento Popular Anti-totalitario del Ecuador y del Movimiento Antifascista del Ecuador.** Tesis de Licenciatura en Ciencias Históricas. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ecuador, 2012.

- Moxey, Keith. *"Nostalgia de lo Real: La problemática relación de la Historia del arte con los Estudios visuales"*. En: **Revista Estudios Visuales**, No. 1, 2003.

- Nancy, Jean Luc. **"La representación prohibida"**, Editorial Amorrortu, Madrid, 2006 (I).

- Nancy, Jean Luc. **"La Shoah, un soplo"**, Editorial Amorrortu, Madrid, 2006. (II).

- Rich, Adrienne. *"Twenty-One Love Poems"*. En: **Dream of a common language: Poems 1974-1977.** Traducción de Tom Mavere. Publicado el 2 de diciembre de 2012. En línea: hastadondellegalavoz.blogspot.com. Consulta realizada el 1 de marzo de 2013.

- Ricoeur, Paul. **La memoria, la historia y el olvido.** Fondo de Cultura Económica. Argentina, 2000.

- Ricoeur, Paul. **El conflicto de las interpretaciones.** Fondo de Cultura Económica. Argentina, 2008.

- Rolnik, Suely. *"El Arte Cura"* En: **Quederns portàtils.** Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. España, 2001.

- Sartre, Jean Paul. **¿Qué es la Literatura?** Editorial Losada. Buenos Aires, 1950.

- Sawicke, Oscar. *“El holocausto y su actualidad”*. En: **Arte y Psicoanálisis**. Editorial Brujas. Argentina, 2005.
- Schlenker, Alex. **Exilio, memoria y relato: la escena como estrategia para sanar el trauma. El caso judío en Quito 1938-1958**. Ponencia presentada en el IX Congreso de Historia. Universidad Andina Simón Bolívar. Ecuador, 2015.
- Sneth, P. y Cosaka, J. **La Shoá en el siglo: del lenguaje del exterminio al exterminio del discurso**. Argentina, 1999.
- Sontag, Susan. **Ante el dolor de los demás**. Editorial De Bolsillo. España, 2013.
- Tendlarz, Silvia. *“Shoá.”* En: **Arte y Psicoanálisis**. Editorial Brujas. Argentina, 2005.
- Villacís Molina, Rodrigo. **Las dos vidas de Trude Sojka**. Macshori Ruales Editora. Ecuador, 1999.
- Wajcman, Gèrard. *“El vacío y la representación.”* En: **Arte y Psicoanálisis**. Editorial Brujas. Argentina, 2005.